JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES
115

Susanna Niiranen

# «Miroir de mérite»

## Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des *trobairitz*

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 115

Susanna Niiranen

# «Miroir de mérite»

## Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des trobairitz

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Villa Ranan Blomstedtin salissa
maaliskuun 21. päivänä 2009 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in the Building Villa Rana. Blomstedt Hall, on March 21, 2009 at 12 o'clock noon.

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2009

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

# «Miroir de mérite»

## Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des trobairitz

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 115

Susanna Niiranen

# «Miroir de mérite»

## Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des trobairitz

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2009

Editors
Seppo Zetterberg
Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä
Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen
Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities
Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä
Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä
Matti Rahkonen, Department of Languages, University of Jyväskylä
Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä
Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä
Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

Cover picture: Castelloza and an anonymous chevalier, ms. A fol. 168v, Vatican Library, lat. 5232.

URN:ISBN:978-951-39-3509-2
ISBN 978-951-39-3509-2 (PDF)

ISBN 978-951-39-3497-2 (nid.)
ISSN 1459-4331

Copyright © 2009, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2009

# ABSTRACT

Niiranen, Susanna
« Miroir de mérite ». Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des *trobairitz*. / "Mirror of merit". Social values, roles and image of woman in the medieval texts of the *trobairitz*
Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2009, 267 p.
(Jyväskylä Studies in Humanities
ISSN 1459-4331; 115)
ISBN 978-951-39-3509-2 (PDF), 978-951-39-3497-2 (nid.)
Finnish summary
Diss.

The *trobairitz* were Occitan women troubadours, active from around 1170 to approximately 1260. The *trobairitz* repertory provides unique material on about from the High Middle Ages allowing the study of women's conceptions, values and ways of thinking can be studied. In this study, these characteristics are compared with the socio-poetic code of male troubadours and with the other contemporary Occitan literature.

In their poetry, the *trobairitz* manifest values like sincerity, trust, merit, honour, and good reputation. These qualities can be considered as representations of feudal and courtly culture and related to the contemporary discussion of being noble in blood or noble in heart which derives from the development and the enclosure of aristocracy. The same values are articulated in the *vidas* (biographies) and *razos* (commentaries) that introduce *trobairitz* in a number of manuscripts. In addition, the very favourable attitude towards educational or intellectual values is associated with poetic skills and with the needs of court social life. All these values articulate *trobairitz'* social roles as aristocratic ladies, *domnas*, as sources of poetic inspiration and patronesses of the male troubadours but also as poetic "high-style" song-makers who were distinguished from the lower class and lower-style female musicians. The significance of reputation seems to be gendered in a way that a decent reputation might have helped women's poetry survive. For men, on the other hand, any reputation (good or bad) was sufficient.

As for the affective level of the poetry, the study shows that the *trobairitz* use the same emotional register (love, joy, suffering) as their male counterparts, which supports the hypothesis that the women troubadours were well integrated into the poetic culture of Occitan troubadours.

Keywords: *trobairitz*, troubadours, Occitania, medieval literature, courtly culture, values, social role, gender history

**Author's address**

Susanna Niiranen
Department of History and Ethnology
P.O. Box 35 (V)
FIN-40014 University of Jyväskylä
FINLAND
susanna.niiranen@jyu.fi

**Supervisors**

Professor Juha Sihvola
Department of History and Ethnology
P.O.Box 35 (H)
FIN-40014 University of Jyväskylä
FINLAND

Professor Outi Merisalo
Department of Languages
P.O. Box 35 (P)
FIN-40014 University of Jyväskylä
FINLAND

**Reviewers**

Professor Albrecht Classen
Department of German Studies
301 Learning Services Bldg.
University of Arizona
Tucson, AZ 85721

Docent Marko Lamberg
Department of History and Ethnology
P.O.Box 35 (H)
FIN-40014 University of Jyväskylä
FINLAND

**Opponent**

Professor Albrecht Classen
Department of German Studies
301 Learning Services Bldg.
University of Arizona
Tucson, AZ 85721

## ACKNOWLEDGMENTS

Medieval troubadours, and my doctoral studies in general, have been engaging and brought me contacts with scholars near and far. I am grateful to my Professors Jorma O. Tiainen and Jorma Ahvenainen at the Department of History (University of Jyväskylä) for their favourable attitude to the historical study of women troubadours. They encouraged me to pursue my studies further after my graduate studies, and they have shown continuous trust and interest in my work. I was particularly lucky to have two leading (and almost the only in Finland!) Occitanists in Jyväskylä: first, I had the honour of familiarising myself with Occitan studies with Professor Aimo Sakari († 2001) and after him, with Professor Outi Merisalo. I am immensely grateful to Professor Merisalo, my thesis supervisor, who broad-mindedly sent me to Rome (in 1997-1998) where I passed the European Diploma for Medieval Studies (Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales) and who has ever since encouraged and supported me through every step of the process: *merces, merces*!

As a post-graduate student studying pre-modern times, I continued to be fortunate, since Professor Juha Sihvola came to our department and took me under his wing. As my thesis supervisor, his virtues have been patience, tolerance, and generosity - *efcharistó*! Thanks to Professor Sihvola, I have also been privileged to study within two projects funded by the Academy of Finland: "Hoping for continuity, facing oblivion. Childhood, education and death in Antiquity and the Middle Ages", directed by Docent Katariina Mustakallio, who convinced me of the significance of the "passages" between Antiquity and the Middle Ages and the same dialogue between those two eras has been continuing within the research unit "Philosophical psychology, morality and politics", directed by Professor Simo Knuuttila. The project's Medieval philosophy team has been led by Professors Mikko Yrjönsuuri and Taneli Kukkonen, who very generously have made efforts to familiarise me with ancient and medieval philosophy as well as all the members of the group – *gratias ago*! S*hukran*! Besides the Academy of Finland, this publication has been made possible with the financial assistance of the Cultural Foundation of Finland, the Ellen and Artturi Nyyssönen Foundation, and the Finnish Concordia Fund.

I would like to thank my reviewers Professor Albrecht Classen and Docent Marko Lamberg for offering their time to my manuscript and for their insightful and learned comments on it – *Vielen Danke! Tack så mycket!* I am also grateful to Professor Classen for accepting the duty of the opponent.

Professor Pasi Ihalainen and Dr. Sari Katajala-Peltomaa have also commented and shared their thoughts on one or more of chapters of this study. Dr. Jean-Yves Malherbe deserves special thanks for proofreading the French in the manuscript – *merci beaucoup*! The maps of the troubadour and the *trobairitz* courts are drawn by Jari Järvinen. I am indebted to Professors Toivo Nygård, Petri Karonen, and Jari Ojala, the former and present Heads of the Department History and Ethnology, as well as to Professor of General History, Seppo Zet-

terberg, who have provided me with optimal working conditions in Jyväskylä – *aitäh*! When visiting the Bibliothèque Nationale, Professor Nicole Bériou kindly provided accommodations in Paris.

This book has been shaped by interactions with scholars from various networks. One of the most impressive has been the erudite lectures and enlightening conversations with Professor Pierre (Peire) Bec in Coaraze, Southern France, in the work-shop on troubadour music *lo Gai Saber* (1997 and 2003) as well as the experiences of the art of *trobar* there with musicians Anne Azéma and Joel Cohen. In addition, I wish to thank my "French family", the family of Gibier-Rambaud, with whom I discovered the Nôtre-Dame and the Route de Cavalhon for the first time. Dr. Marja Kokko, Dr. Tiina Kinnunen (University of Joensuu), and Dr. Mari Vares, have shared their knowledge, experience and company from the very beginning of this work – *köszönöm*! My thanks also are due to my two room-mates, Phil. Lic Pasi Saarimäki ja M.A. Marko Hakanen for their company and stimulating conversation "online". Actually, I owe a general thanks to all the colleagues in our department, but above of all, the daily discussions with my "peer group" Phil Lic. Minna Mäkinen, Phil Lic. Eeva Takala (Centre for Applied Language Studies), M.A. Merja Uotila, Dr. Tiina-Riitta Lappi and Dr. Maarit Knuuttila (now in Suzhou, China) have been stimulating, beneficent, and fun. Minna Mäkinen deserves special thanks for her technical assistance. I am also grateful to Senior Lecturer Glyn Hughes and Professor Jari Eloranta for the English language consultation.

Finally, I would like to thank my loved ones. My family, my parents Eila and Lauri especially, taught me the pleasure and the power of words and music, and I regret that my father can not see the fulfilment of this work. In times of need, all the family (especially my mum) have also provided me with very important practical help, most often in the form of baby-sitting. Heartfelt thanks are due to them all. My husband, Matti, has generously listened to my talks on medieval topics but also shared his interest and knowledge concerning historical research. He has taken care of our daily needs during the periods of my father's illness, of my illness, and the final months of writing. My debt to him is huge, but even deeper is my gratitude for his love. With him, and with our four precious kids, Leena, Leo, Elli, and Immu, I share the love of books, good stories, and the sound of music as well as everything else on both good and bad days. Although they probably have little understanding of the details of this book, their love and support have been the most vital ingredients in its creation. As the Italian song-maker Jovanotti puts it in his song called *Bella*: *Vita piena giorni e ore*.

Jyväskylä, 11.2.2009

Susanna Niiranen

## CARTES


CARTE 1 Carte des cours des troubadours .....84
CARTE 2 Carte des cours des *trobairitz* .....85


## IMAGES


IMAGE 1 Couverture, Castelloza et un chevalier, ms. A fol. 168v
IMAGE 2 Castelloza, ms K, fol. 110v .....178
IMAGE 3 Comtessa de Dia, ms. H, fol. 49v .....178


## TABLEAUX


TABLEAU 1 Schéma des fascicules VII–IX dans le manuscrit H .....30
TABLEAU 2 Classement typologique des genres lyriques .....42
TABLEAU 3 Les deux grands registres .....45
TABLEAU 4 Les vertus classiques .....102
TABLEAU 5 Les vertus de troubadours .....103
TABLEAU 6 Les vertus et les vices des *trobairitz* .....201

# TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT
ACKNOWLEDGMENTS
CARTES, IMAGES, TABLEAUX

1 INTRODUCTION ....13
1.1 Le but de l'étude ....13
1.2 Méthode, approche, concepts et sources utilisées ....16
1.2.1 Méthode ....16
1.2.2 Approche d'histoire culturelle : de la mentalité aux représentations ....18
1.2.3 Concepts ....21
Valeurs sociales ....21
Rôle social et identité collective ....24
Image ....27
1.2.4 Sources ....28
Tradition manuscrite ....28
*Vidas* et *razos* ....31
Poèmes ....35
Genres et registres littéraires ....38
Forme ....45
1.3 Études précédentes ....46
1.3.1 Aperçu sur l'histoire de la réception et de la recherche des textes *trobairitz* du XIVe siècle à nos jours ....46
Approches courantes à travers la dynamique triangulaire troubadour-dame-seigneur ....49
Approches dans le domaine de la recherche sur la femme médiévale ....58
Le concept du *gender* ....61

2 CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE ET CULTUREL ....63
2.1 La dame médiévale occitane ....63
2.2 Les métiers du *trobar* ....66
2.2.1 Statut des *trobairitz* et des autres femmes-musiciennes ....70
2.2.2 Statut des *trobadors* et *joglars* ....72
2.3 Conceptions médiévales sur les marqueurs culturels ....80
2.3.1 Le terme Occitan ....80
2.3.2 Langue et territoire chez les troubadours et les *trobairitz* ....81
2.3.3 Espace et temps dans la poésie des *trobairitz* ....88
Espace culturel ....88
Temps naturel ....91

3 CONTEXTE ÉTHIQUE ET LES CONCEPTIONS MORALES DES TROUBADOURS ET DES *TROBAIRITZ* ....94
3.1 Éthique contemporaine de la vertu ....94
3.1.1 Les vertus dans la littérature occitane ....101
3.1.2 Sources culturelles des troubadours et des *trobairitz* ....103
Références intertextuelles ....103
3.1.3 Vocabulaire religieux des *trobairitz* ....107
3.2 Entre l'éthique et l'étiquette : *cortesia* ....109
3.2.1 Fonctions de la cour ....109
3.2.2 *Cortesia* – idéal social, moral et littéraire. F*in'amor* ....111

4 LA DÉFINITION DES RÔLES SOCIAUX PAR LES DÉNOMINATIONS DANS LA POÉSIE DES *TROBAIRITZ* ....115
4.1 Dénominations de la femme et de l'homme ....115
4.2 Dénominations de l'homme ....117

5 VALEURS ....121
5.1 Noblesse et société ....121
5.1.1 Valeurs nobles et chevaleresques ....124
Liens familiaux : dénominations familiales, *paratge* et *linhatge* ....125
Terminologie féodale : fidélité et loyauté, honneur, courage, valeur, générosité ....130
5.1.2 Pouvoir et soumission ....148
5.2 Valeurs intellectuelles ....150
5.2.1 Modération, savoir, raisonnement, mémoire ....151
5.2.2 *Ensenhamen*, l'éducation et le rôle de la musique ....158
5.3 Valeurs liées à la vie de cour ....164
5.3.1 Le respect ....164
*Pretz, onor, valor* ....164
*Mirail-de-Pretz* : Le miroir comme métaphore du mérite ....168
Le *pretz* et la *fama* médiévale ....170
5.3.2 L'application de l'art de la conversation à la conversation amoureuse ....173
*Gent parlar, solatz, acolhir* ....173
5.4 Valeurs esthétiques ....176
5.4.1 L'idée de la beauté ....176
*Beltat* des *domnas* ....177
Charme d'*avinen* ....183
5.4.2 La belle parure. *Vestidura* ....185
5.5 Valorisation affective. Expression de l'affectivité de la joie et de la souffrance ....188
5.5.1 La joie de l'amour ....189
5.5.2 Le désir et la souffrance ....193
5.5.3 Les ennemis de l'amour et de la *cortesia* ....197

6 CONCLUSION .....200

SOMMAIRE FINNOIS (YHTEENVETO) .....206
BIBLIOGRAPHIE .....210
APPENDICES I–V .....231

# 1 INTRODUCTION

## 1.1 Le but de l'étude

La notion de troubadour renvoie aux chevaliers itinérants, chantant à genoux devant la bien-aimée, une image marquée par le romantisme. La notion de *trobairitz* renvoie pour sa part à des femmes-poètes audacieuses, indépendantes et spontanées, une image empreinte de féminisme. Ces deux notions méritent d'être approfondies, car les termes troubadour et *trobairitz* sont toujours porteurs des significations et des idéologies de l'époque, des concepts qui ont laissé leur empreinte soit dans l'esprit des hommes de ce temps soit dans celui de l'historien contemporain. Une telle remarque concerne aussi leur œuvre : ce qui, actuellement, ressemble à de banals poèmes d'amour, revêtait, au Moyen Âge, une tout autre signification.

Les troubadours comme les *trobairitz* sont l'objet d'études au moins depuis deux siècles. Depuis une trentaine d'années, le phénomène des femmes-troubadours continue en particulier à inspirer les chercheurs. Il n'y a pourtant aucune étude approfondie du cadre conceptuel ou idéologique des *trobairitz*. Il m'est donc paru essentiel, pour une période donnée (XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ s.) de définir la notion de femme-troubadour par les valeurs qu'elle se rattache à elle-même et que les contemporains associent avec les *trobairitz*. Ces valeurs éclaircissent aussi le rôle et l'image des *trobairitz* par rapport à leurs collègues masculins.

Le contexte historique est constitué par les cercles courtois occitans de 1150 à 1250 environ, à l'époque dite « classique » des troubadours. Cette époque se termine à la Croisade albigeoise qui marquera profondément la culture de la région. Les chansonniers (manuscrits contenant des chansons des troubadours) sont plus tardifs, la plupart datant du XIII$^{e}$ au XV$^{e}$ siècle et étant à l'origine italiens. Ce qui semble ressortir de tous les textes des chansonniers (*vidas*, *razos* et poèmes) est que les *trobairitz* jouissent d'une estime générale remarquable par rapport aux troubadours qui sont loués, mais aussi critiqués, ridiculisés ou parodiés par leurs contemporains.

Dans cette étude, je tenterai d'illustrer un ensemble de qualités et de valeurs relatives aux femmes-troubadours occitanes du Moyen Âge et d'examiner l'origine de l'admiration parfois même flatteuse dont elles font

l'objet. L'analyse des qualités et valeurs vitales révèle en même temps comment s'est construite l'image de la femme-troubadour et quel était son rôle soit dans la culture courtoise occitane, soit dans une littérature contemporaine médiévale accusée *a posteriori* de misogynie.

Selon le philosophe anglais Alasdair MacIntyre (1929-), les sociétés ou les individus du passé pouvaient être compris non seulement par les documents, mais également à travers leur poésie.[1] La lyrique troubadouresque s'introduit au carrefour du texte, de la musique et de la performance, mais dans cette étude l'analyse se focalisera uniquement sur le premier mentionné.

Dans toutes les cultures, la narration (ce que les troubadours et les *trobairitz* créaient en chantant et en récitant) est l'instrument primordial dans l'éducation morale et dans le processus de socialisation des membres d'une société. Une narration - qu'il s'agisse d'épopée, de saga, d'histoire, de récit, de conte, de poème ou de chanson - ne désigne pas seulement la société où elle est née, puisque celle-ci en contient elle-même la forme : la poésie évoque d'une part une collectivité des textes dits « poétiques », d'autre part l'activité qui les a produits[2] ; la lyrique, par exemple, indique des formes individuelles et sociales de cette société, car les valeurs qui y sont manifestées assignent aux hommes leur place dans l'ordre social, et du même coup leur identité, à travers l'inclination de l'époque vers l'importance communautaire plutôt que vers l'expérience individuelle.

La même conception de la lyrique comme porteuse collective des valeurs se retrouve chez un troubadour catalan, Raimon Vidal de Besalú (1200-1252), qui, dans son traité de poétique et de grammaire *Razos de trobar*, explique que la tradition morale a été transmise à la mémoire collective par les troubadours :

> *Et tuit li mal el ben del mont son mes en remembransa per trobadors.*[3]
>
> (Et tout le mal et le bien du monde sont mis en mémoire par les troubadours.) Tr. SN

Ces valeurs, que les troubadours véhiculent en les créant, les copiant, les modifiant et les transformant, sont destinées non seulement au groupe des poètes mais également à tout le milieu social et culturel multiforme dans lequel ils sont engagés. Au cours de cette étude, le rôle et les modes utilisés par les *trobairitz* dans cette transmission feront l'objet d'une enquête.

L'élan de ma recherche sur les *trobairitz* et la culture occitane a commencé au niveau de la maîtrise. Au cours des travaux d'études du mémoire de maîtrise *Bella domna, cortes et enseignada. La dame aristocrate et l'amour idéal dans la*

---

1 MacIntyre, Alasdair, Après la vertu. Étude de la théorie morale. Paris : PUF 1997. [After Virtue. A Study in Moral Theory 1981, 1984].

2 Zumthor 2000, 20–21.

3 Raimon Vidal, *Razos de trobar* (PC 411.IV), éd. Marshall, 2.

*société féodale représentés par les femmes-troubadours occitanes c. 1170–1260* [4] et du diplôme d'études approfondies concernant l'image de *trobairitz*[5] je me suis rendu compte de la valeur de cette littérature créée par la culture laïque occitane qui apporte des points de vue différents à l'histoire des femmes médiévales par rapport aux autres types de sources. L'image des femmes médiévales, de leurs vies et de leurs pensées a été construite en grande partie sur la base des sources transmises par les scolaires et les hommes d'Eglise. Pourtant, la pensée médiévale (pour autant qu´il en existe une) ne s'ouvre que partiellement, faute de connaissances sur le savoir et la doctrine chrétienne de l'époque, même si la domination de l'idéologie chrétienne varie selon le contexte temporel, géographique ou social. La même remarque se rapporte à la tradition de l'Antiquité et son influence sur la pensée médiévale. Je fais remarquer que l'époque médiévale européenne (« le moyen âge ») peut contenir une période de mille ans s'étendant des années 500 jusqu'au XVI$^{e}$ siècle. Dans cette étude, le contexte temporel se limite aux XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles.[6]

Le XII$^{e}$ siècle a été vu en particulier comme un temps de mutation et d'essor sur le plan culturel, ce qui a donné lieu à l'expression « la renaissance du XII$^{e}$ siècle »,[7] correspondant à l'épanouissement de l'art roman et la naissance du gothique, à la littérature vernaculaire, à l'historiographie, aux institutions scolaires, aux idées soit en disciplines profanes soit en théologie scolastique. Au niveau des individus on peut déjà parler de « l'intellectuel » et à la fin de l'époque aussi de « l'artiste »[8].

Traditionnellement, les années 1300 font figure de tournant dans l'histoire médiévale. C'est le début des temps de crise, de déclin ou, au moins, des mutations.[9] Aux XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles, l'épanouissement de la littérature vernaculaire, la naissance d'un mode de vie sociale et culturelle relativement tolérant à l'égard des femmes dans les rôles publics et le statut apprécié des troubadours en Occitanie ont permis l'œuvre des *trobairitz*. Les poèmes qui leur sont at-

---

4 Bella domna, cortes et enseignada. Aatelisnainen ja ihanteellinen rakkaus feodaaliyhteiskunnassa eteläranskalaisten naistrubaduurien kuvaamana n. 1170–1260. Mémoire de maîtrise d'histoire générale. Institut d'histoire et Institut de la philologie Romane. Université de Jyväskylä, Finlande. 1994. [Non-imprimé.]

5 *Naistrubaduurien naiskuva. Hyveet oksitanialaisissa trobairitz-teksteissä keskiajan moraalikäsitysten valossa.* [L'image de femme des femmes-troubadours. Les vertus dans les textes trobairitz à la lumière des concepts moraux du Moyen Âge.] Thèse de III$^{e}$ cycle. Institut d'histoire, Université de Jyväskylä, Finlande. 1999. [Non-imprimé.]

6 À cause des définitions inconsistantes du terme « haut moyen-âge » entre les historiens français, anglais, allemands et autres, je préfère le terme *Moyen Age central* qui commence aux alentours de l'an mille et qui dure jusqu'à la grande peste de 1348.

7 Expression lancée par Charles H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge Mass., 1927.

8 Le développement de l'artiste individuel (*artist-individuel*) domine déjà la culture française du XII$^{e}$ siècle, Stevens 1978, 193–212 ; Pourtant, avant le XIV$^{e}$ siècle, il n'y a pas de mot pour l'artiste, comme pour l'intellectuel. Les mots latins *ars* et *artifex* relèvent surtout de la technique et du métier et il en a résulté qu'on confondait l'artiste et l'artisan. Le Goff 1989, 3 ; Duby 1997, 9.

9 Verger 1999, 191.

tribués offrent un terrain rare de comparaison par rapport aux œuvres composées par des hommes.

Géographiquement, cette étude se concentre sur la région linguistique et culturelle de l'Occitanie (voir définition pp.80–81). Du point de vue social, le *focus* est porté sur les cercles courtois (dont le *status* varie beaucoup selon le niveau économique et culturel de la cour en question) et plus spécifiquement sur la culture des troubadours et celle des femmes dans ce contexte. Par les sources littéraires, je cherche à saisir les qualités des femmes-troubadours, leurs attributs, leurs valeurs, leurs rôles ainsi que l'image qu'elles produisent. Leurs relations intersexuelles idéalisées ont été suffisamment étudiées par les historiens et les littéraires, mais l'étude approfondie des valeurs liées à ces femmes clarifie l'histoire de l'image de la femme médiévale. Une telle histoire se réalise à travers leur identité « professionnelle »[10] (s'il y en avait une) et leurs rôles soit dans la littérature soit dans la société.

L'aspect de *gender* permet de mieux discerner ce que signifie être une femme troubadour médiévale et de définir les ingrédients qui composent une telle image. Le présent travail cherche à reconstruire le processus par lequel les *trobairitz* étaient perçues, par elles-mêmes et par leurs contemporains, au moyen de l'analyse des valeurs représentées et des rôles qu'elles tenaient dans la société et dans la littérature. A la différence des études antérieures entreprises sur ce sujet, les conceptions des *trobairitz* concernant l'espace-temps seront observées.

## 1.2 Méthode, approche, concepts et sources utilisées

### 1.2.1 Méthode

L'étude est basée sur l'analyse littéraire et historique des textes *trobairitz*, c'est-à-dire les poèmes qui leur sont attribués, et les textes biographiques, *vidas* et *razos,* qui les concernent. Un aspect important de ce travail est celui de l'accès aux expressions lexicales. Le lexique a une relation directe avec l'histoire des civilisations et des mentalités. Par le lexique, il est possible d'explorer le rapport entre la société et la langue.[11] J'examinerai certains concepts clefs dans leur contexte en étudiant leur emploi (les troubadours définissent rarement leur concepts d'une façon précise) chez les poètes et poétesses et en les comparant à des équivalents dans la littérature contemporaine.

J'ai essentiellement utilisé des sources littéraires : la lyrique à travers la poésie des troubadours, la prose avec les textes biographiques et la poésie narrative sous forme de romans et poèmes instructifs. Un aperçu est également donné de la tradition manuscrite, dans le cas notamment d'un manuscrit médiéval où de nombreux textes *trobairitz* ainsi que quelques enluminures sont

---

10 Etre *trobairitz* n'est pas un « métier » mais il s'agit d'activités qui, même si elles sont parfois de nature professionnelle, intéressent, directement ou non, la collectivité.

11 Picoche & Marchello-Nizia 1989, 325.

regroupés. Les sources normatives (textes juridiques ou théologiques, traités savants etc.) ont un rôle mineur,[12] mais un chapitre est consacré à la tradition de la pensée éthique médiévale, touchant ses fondements philosophiques et théologiques.

Les termes et les concepts qui m'ont particulièrement intéressée sont ceux qui présentent les valeurs composant le milieu sociopoétique des *trobairitz* et qui se définissent par leur fonction collective. L'objectif est de faire entrevoir le cadre socio-culturel où s'insère typiquement l'emploi des termes et des concepts que j'analyse. J'ai comptabilisé au total 264 termes et expressions au contenu courtois dans les poèmes. Grammaticalement, ces occurrences appartiennent majoritairement aux groupes des adjectifs et des substantifs[13], mais comprennent aussi des verbes, des adverbes et des expressions. Pour l'étude de l'emploi des termes, j'ai classé ces derniers en cinque ensembles thématiques qui peuvent se diviser en plusieurs sous-groupes (appendice II) En outre, des 96 termes et expressions essentielles des *vidas* et des *razos* des *trobairitz* ont fait l'objet d'examen (appendice III).

Les termes choisis sont des notions essentielles dans la lyrique des troubadours et concernent en particulier la mise en valeur des qualités propres à la dame. La comparaison systématique des fréquences entre les termes et les concepts utilisés par les troubadours et les *trobairitz* n'est pas pertinente à cause du déséquilibre quantitatif des corpus (26 poèmes de femmes-troubadours vs. ca. 2500 poèmes de troubadours-hommes, 8 biographies de femmes vs. 92 pour les hommes). Il n'est donc pas question de fournir ici une élaboration statistique : un simple tableau de fréquence permettra d'indiquer d'abord les mots retenus et de relever ensuite les différences et les similarités les plus significatives. La fréquence et l'emploi des mots étudiés sont comparés à l'étude du vocabulaire des troubadours de Glynnis M. Cropp.[14]

Les méthodes philologiques se sont servies de l'analyse du niveau lexical de l'ancien occitan, c'est-à-dire de la définition des mots, et de leur sens à l'aide de la sémantique et de l'étymologie (le plus souvent, la répartition des mots du lexique latin dans l'ancien occitan). L'accent y est mis sur les champs conceptuels d'idées où l'attention se porte sur la signification. Cette approche nécessite le recours à la méthodologie de la philologie romane, c'est-à-dire à une analyse linguistique approfondie combinée avec une analyse des manuscrits ayant transmis leurs poèmes.

---

12 Ce cadre historique a été déjà bien évalué dans les études telles que Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*. Paris : Gallimard 1975 ou Linda M. Paterson, *The World of the Troubadours*. Medieval Occitan Society c. 1100-c. 1300. Cambridge : Cambridge University Press 1993.

13 Les adjectifs et les substantifs, par leur volume et leur signifiance sont les unités les plus importantes pour l'interprétation du développement social, Picoche & Marchello-Nizia 1989, 325.

14 Le corpus de Cropp (Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours à l'époque classique*, Librairie Droz, Genève 1975) contient 125 chansons des troubadours contemporains venant de la même région géographique, linguistique et culturelle (Occitanie) que les *trobairitz* : Bernart de Ventadorn, Rigaut de Barbezielh, Guiraut de Bornelh, Pons de la Guardia et Arnaut de Mareuilh.

Concernant l'homme médiéval, il ne serait pas possible de comprendre son rôle ni son monde des valeurs sans mentionner la portée sociale du statut et du sexe. Le statut des femmes troubadours sera examiné selon leur position sociale et « professionnelle », tandis que le *gender* traitera les questions rattachées à leur sexe. (Sur les notions du *gender* (pp.61–62) et du statut (pp.70–71). Par l'intermédiaire des rôles, il est possible de parvenir à dessiner une sorte d'identité sociale et d'image publique de ce groupe collectif.[15]

Les traductions françaises des *vidas* et des *razos* sont celles de Boutière-Schutz (1964), tandis que les traductions des poèmes sont celles de Bec (1979, 1995) en dehors de quelques cas qui seront mentionnés dans le cours de l'analyse.

### 1.2.2 Approche d'histoire culturelle : de la mentalité aux représentations

L'approche principale de cette étude est celle de l'histoire socioculturelle qui utilise les concepts de valeur et de rôle social comme outils interdisciplinaires ou même transdisciplinaires. Une telle approche se base sur l'argument que des groupes sociaux tels que les troubadours, *trobairitz* ou les dames aristocrates ne sont pas vus seulement sous l'angle économique mais à travers leur culture, leurs pratiques et leurs attitudes. Il faut alors s'interroger sur les échanges culturels qui existent entre eux et chercher à cerner la construction identitaire de ces groupes.

Je suis confrontée à l'effort de la pensée troubadouresque des XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles à travers les concepts sociopoétiques utilisés par des femmes-troubadours médiévales. Les notions abordées ici sont celles du champ sémantique de la courtoisie (conception vague de la *cortesia* des troubadours). En ce qui concerne les issues poétiques, il n'est pas convenu de l'appeler « l'histoire des concepts » bien qu'il s'agisse de la même contextualisation (historique, sociale, politique, culturelle) du langage. Dans le domaine de l'histoire culturelle, on utilise plutôt des termes plus vagues comme « culturel » ou « mentalité », qui renvoient à la notion de « représentation ».[16] Georges Duby a publié dès 1961 un article qui met en lumière les « représentations collectives » en lieu et place des « mentalités ».[17] L'ouvrage de Geoffrey E. R. Lloyd, *Pour en finir avec les mentalités*[18] concentre la critique la plus caractéristique au concept de mentalité.

Davantage que le concept de la mentalité, le concept de la représentation désigne la relation de l'objet de la recherche à la vie sociale. Le concept de la représentation peut être une forme de traduction de la pensée par des relations de correspondance (concepts, images, normes), ou la traduction par des signes

---

15 Les moyens de définir leur identité sociale sont discussés dans Niiranen 2006, 37–42.

16 Ricœur affirme la nécessité de passer de l'histoire des mentalités à celle des représentations, Ricœur 2000, 251–253.

17 Duby 1961, 937–966.

18 Geoffrey E. R. Lloyd, *Pour en finir avec les mentalités,* traduit de l'anglais par Franz Regnot. Paris : Découverte, 1993.

d'une réalité physique ou conceptuelle. Les représentations peuvent aussi devenir symboliques. La recherche des représentations doit être entreprise dans le contexte de facteurs concurrents pour que leurs mécanismes, les conceptions sociales de certains groupes, leurs valeurs et leurs positions puissent être compris.[19]

Les textes *trobairitz* peuvent être considérés en soi comme des représentations de la culture des troubadours et de la société coccitane. Les valeurs tirées de ces textes sont également des représentations de la même culture, représentations conceptuelles qui expriment les structures du langage et de la pensée. On a fréquemment admis que les sources littéraires permettent de saisir les aspirations, les attitudes et les standards de la société médiévale mieux que les autres types de sources.[20] Alisdair MacIntyre affirme à l'aboutissement de son argumentation que la nature d'une société (réelle ou fictive) ne peut être rattrapée que par sa littérature.[21] Dans cette thèse, je tire partie de son ouvrage *Après la vertu* sans inclure la critique philosophique qui y entretient l'antagonisme classique opposant une approche déontologique d'inspiration kantienne et une approche téléologique d'inspiration aristotélicienne. La conception de MacIntyre selon laquelle l'éthique d'une société apparaît avant tout dans la littérature est plus aisée à appliquer à cette étude.[22]

Selon MacIntyre, la langue qui reflète l'ordre socioculturel est aussi celle qui contribue à le produire. Le « fait littéraire » est étroitement attaché au « fait social ».[23] Néanmoins, la poésie courtoise ne constitue pas un miroir qui reflète directement la réalité mais une sorte d' « image généralisée, dépersonnalisée et empaquetée dans un code artificiel ».[24]

La culture, en son sens large, désigne une vision du monde,[25] (un concept inscrit dans la mentalité) et l'ensemble des savoirs, des valeurs et des comportements d'un individu, d'un groupe ou d'une société entière à une époque donnée. Ce concept englobe donc les conditions et les moyens de la connaissance, les attitudes corporelles, morales et religieuses, sans oublier l'interprétation littéraire et artistique qui en est donnée. Parmi ces objets, l'histoire culturelle insiste tout spécialement sur les modes de transmission : écrit, oral, image, rôle de la famille et des institutions comme l'Eglise et l'école.[26]

---

19 Chartier 1988, 5–9.

20 Voir p.ex. Le Goff 1974, 120 ; Martin 1998, 300.

21 MacIntyre 1997, 152.

22 Sur le rapport entre la vision du monde et la littérature, voir p.ex. Rorty 1993, passim ; Ricœur discute des approches historiques, narratologiques et linguistiques et leurs façons d'examiner et de conceptualiser la narration. Ce qu'il appelle la « petite éthique » s'articule autour de l'individu, de l'autre et de la communauté à la fois. Ricœur 1990, 202.

23 Voir, Robbins 1979, 5, citée dans Bruckner 1995, 222.

24 Zumthor 2000, 44.

25 Gourevitch utilise la notion de *Weltanschaaung,* vision du monde, Gourevitch 1992, 9–10.

26 Martin 1998, 5–6 ; Beaune 1999, 11.

Spécialiste de l'histoire sociale et culturelle de la France du début de l'âge moderne, Natalie Zemon Davis définit une nouvelle histoire sociale qui tient compte des facteurs culturels, tels que les moyens de la communication et de la réception, les formes de l'observation, la structure et la production du récit, les rituels et d'autres actions symboliques. Ces facteurs ne peuvent être analysés seulement par les méthodes quantitatives : ils sont « lus », « traduits » et « interprétés ». Au lieu des unités massives, on examine les communautés locales, les événements singuliers ou les narrations. Zemon Davis demande à fixer l'attention de l'historien aux conflits, aux tensions et aux compétitions observés dans les relations interhumaines sous forme de réseaux et de processus.[27]

Ces « réseaux cognitifs » devraient définir et conditionner les systèmes de représentation comme le remarque Merlin Donald : " *The word "culture" usually connotes something other than its cognitive aspect. It usually refers to a set of shared habits, languages or customs that define a population of people. It may be these things, but on a deeper level, any given culture is a gigantic cognitive web, defining and constraining the parameters of memory, knowledge and thought in its members, both as individuals and as a group*".[28]

La culture du Moyen Âge est souvent considérée comme un savoir codifié, réservé à une minorité et attachée à la religion chrétienne. La culture médiévale était en réalité plutôt un équilibre complexe entre de nombreux éléments disparates et conflictuels.[29] Par exemple, la culture des troubadours est un savoir codifié mais peu rattaché à la chrétienté. Les éléments chrétiens qui y apparaissent ne sont pas uniformes : la défense de la foi contre les menaces extérieures représentées par les autres systèmes de croyances (hérétiques, musulmans, juifs), la piété et la laudation rituelle ainsi que la provocation et la critique contre l'Eglise se manifestent chez ces poètes laïcs, mais tout autant chrétiens. En ce sens, la dynamique du siècle « renaissance », le XII$^{e}$ siècle, naquit non seulement par harmonie, mais également à travers tensions et conflits. Les tensions peuvent être représentées par une bipolarité dominante opposant laïc et saint, local et national, latin et vernaculaire, rural et urbain.[30] Selon MacIntyre, la conception morale progresse à l'aide de tels conflits ; les valeurs et les vertus sont alors appréciées et redéfinies.[31]

Concernant les troubadours et leur lyrique, les anthithèses peuvent comprendre des paires culturelles comme laïque-ecclésiastique, Nord- Sud (régions d'Oïl et d'Oc), aristocratique-roturier, masculin-féminin. Il n'est pourtant pas nécessaire d'entretenir une opposition stricte des dichotomies utilisée dans l'histoire des idées comme haute culture – culture populaire, philosophie – bon

---

27 Zemon Davis 1990, 28–34.

28 Donald 2001, xiii–xiv.

29 Cassagnes-Brouquet 1998, 9 ; MacIntyre 1997, 162.

30 Cassagnes-Brouquet 1998, 9.

31 MacIntyre 1997, 203.

sens (ou folklore), langue – dialectes, intellectuels – peuple.[32] Car, dans l'art des troubadours, les éléments traditionnels, nouveaux, populaires, savants, religieux et profanes sont mêlés. (Voir note 249 sur les origins du *trobar* p. 67).

L'examen des valeurs des *trobairitz* est un exemple du genre de recherche d'une unité de petit format que prônent Zemon Davis et les microhistoriens. Une réduction d'échelle permet d'examiner les phénomènes à la loupe et donne la possibilité d'observer des phénomènes inattendus.[33] Cela concerne par exemple l'observation des systèmes de croyance, de valeur et de représentation, et d'un autre côté des hiérarchies sociales.[34]

### 1.2.3 Concepts

#### Valeurs sociales

Par la notion de valeur, on manifeste ce qui est vrai, beau ou bien selon un jugement personnel ou un jugement collectif d'une société à une époque donnée. Il est possible de distinguer entre autres les valeurs morales, les valeurs sociales, les valeurs idéologiques ou encore les valeurs esthétiques, entre autres. Les valeurs fondent un système dont l'ordre évolue. « L'intensité d'une valeur civilisationnelle correspond à la place qu'elle occupe dans une échelle, ou plutôt un ordre de valeurs auquel s'oppose un ordre de valeurs négatives : le bien contre le mal. » [35]

Les valeurs sociales représentent les manières d'être et d'agir qu'une personne ou qu'une collectivité reconnait comme idéal. En tant qu'idéaux, les valeurs sont en soi virtuelles : elles énoncent ce qui devrait être, et non ce qui est. Toute valeur culturelle est morale en quelque manière. Il y a ainsi une distance, voire une contradiction entre la morale désirée et les comportements effectifs. La règle (norme) et le comportement ont un rapport problématique, analogue aux relations « entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'éthique et l'étiquette, entre la franchise et l'hypocrisie ».[36] Néanmoins, de telles valeurs donnent aux

---

32 Ces oppositions viennent de Forgacs 1999, 218; Voir aussi la discussion sur les notions de *litterati-illitterati* depuis Grundmann 1958, 1–65 : Gourevitch finit par considérer les concepts de la culture populaire et la mentalité comme des presque synonymes, Gourevitch 1996, 19 et 378.

33 Levi 1991, 95–97.

34 Chartier 1981, 26.

35 Fourquet 1993, 9 ; Les théories sociales considèrent que les valeurs sont des facteurs importants dans la construction des communautés et des sociétés. D'un autre côté, comme elles forment une part de la réalité sociale, les valeurs sont construites socialement et elles se représentent ainsi dans les pratiques sociales, actions, événements et dans le langage. Par l'intermédiaire de l'éducation et d'autres expériences personnelles, des individus entrent en contact avec des valeurs et parcourent un processus de socialisation aux valeurs contemporaines dominantes. Voir Giddens 1987, passim.

36 Le Goff 1974, 77.

individus des moyens de juger leurs actes.[37] Le jugement se fait dans l'antiquité et à l'époque médiévale à partir de la notion de vertu.[38]

Selon Rousseau, le « passage de l'état de nature à l'état civil » signifie que l'homme perd sa liberté naturelle par le contrat social mais acquiert en même temps la moralité.[39] Cette conception de « l'état civil » se rapporte à des données variées dans la conscience occidentale : au développement technique et scientifique, aux règles de savoir-vivre, à la vision du monde. L'emploi du terme peut donc s'associer à des faits politiques, économiques, religieux, techniques, moraux, sociaux et culturels. La notion du terme « civilisé » est proche de la notion de « cultivé » qui se rapporte en premier lieu à la manière de l'homme de se présenter et de se comporter. Il désigne la *qualité sociale* de la personne humaine, son mode d'habitation, son langage, ses habitudes vestimentaires, etc.[40] Quand les gens appartiennent à des unités sociales différentes, ils adoptent des attitudes (p.ex. des valeurs) spécifiquement distinctes et se comportent selon ces codes.[41] Le sens esthétique, qu'il soit vestimentaire, artistique ou autre, est en même temps un sens de la distinction. Ces facteurs culturels et symboliques sont à l'origine de la reproduction des hiérarchies sociales.[42]

En tant que « qualités sociales », les valeurs concernent autrui. Par « valeurs sociales », on peut comprendre les qualités qui habilitent un individu à vivre en société. Il n'y sera pas seulement question de telle qualité « sociale » qui rende un être humain d'agréable compagnie. Les valeurs étudiées dans cette thèse sont les qualités qui habilitent les femmes et surtout les femmes dites *trobairitz* à vivre dans la société où elles vivaient. Pour chaque société, et pour chaque individu, les valeurs sont hiérarchisées, classées de la plus haute à la plus faible dans la conscience, et elles servent de référence dans les jugements et dans la conduite. En somme, ces valeurs idéalisées et leur échelle sont des codes qui correspondent aux comportements normés, et qui se prononcent par le biais des règles sociales.[43]

Une société définit et transmet ses normes et ses valeurs par la régulation sociale. Chaque société juge en effet ce qui est bien et ce qui est mal.[44] Toute société reconnaît pourtant une certaine ration de tolérance à l'égard des compor-

---

37 Fourquet 1993, 96.

38 MacIntyre 1997, 120 ; Michaud constate que le monde de vertus (antiquité) est passé par le monde de valeurs (dès le XIX$^{e}$ siècle) à un monde de normes et d'évaluation, Yves Michaud, Valeurs, normes et évaluations. *EspacesTemps.net,* Actuel, 01.11.2005 http://espacestemps.net/document1630.html

39 Rousseau, *Du contrat social*, ch. 1.8, 65.

40 Elias 1977, 11–13. Les italiques sont par S.N. ; Bourdieu utilise le concept *habitus* en parlant du *monde social représenté* ou de l'*espace des styles de vie*, Bourdieu 1979, 190.

41 Elias 1977, 55.

42 Bourdieu 1979, 41 et 59.

43 Martin 1998, 299–300.

44 Voir p.ex. le passage de *Politique* où Aristote explique que l'individu a « au moins tout le sentiment obscur du bien et du mal, de l'utile et du nuisible, du juste et de l'injuste », Aristote, *Politique*, I, 2, 1252a.

tements déviants, ce qui aide à contribuer à sa cohésion et sa durée. Malgré cela, la pression du groupe est souvent forte et orientée vers la conformité.[45] L'ensemble des décisions et conventions dessine une sorte de code de comportement auquel la majorité adhère et auquel l'individu se conforme sous la pression du groupe, consciemment ou non. Certaines normes sont presque universelles, certaines régionales ou propres à un groupe social, tels que les principes de l'honneur chevaleresque, lentement élaborés, et que poètes et romanciers médiévaux commencent à décrire à la fin du XI$^{e}$ siècle.

Les chansons des troubadours circulent et se diffusent par l'intermédiaire des artistes puis par les manuscrits où sont notées les paroles et parfois aussi la mélodie. Certaines valeurs y sont répétées avec tant d'insistance qu'il faut bien supposer qu'elles remplissaient une fonction sociale déterminée dans la vie de société. On peut considérer que cette incessante répétition de valeurs maintenues identiques à elles-mêmes caractérise la collectivité. En conséquence, les valeurs essentielles se cristallisent en traditions des représentations, savoirs et savoirs-faires dans cette communauté. Il s'agit donc d'une sorte de processus de l'enculturation, dynamique procédant de la socialisation.[46]

En ce qui concerne les valeurs troubadouresques, Pierre Bec en a distingué deux types : 1) les valeurs socio-poétiques (type *mesura, largueza, proeza, valor, valer, pretz, paratge, ricor, vassalatge* etc.) qui transforment ou révèlent des situations sociales ; 2) les valeurs psycho-poétiques (type *joi, joven, dolor* etc.) qui expriment l'affectivité poétique. Selon Bec, les valeurs socio-poétiques relèvent plutôt du *trobar* « bas » et les valeurs psycho-poétiques du *trobar* « haut ». Il conclut que les pièces des *trobairitz* sont nettement plus marquées par les valeurs psycho-poétiques que par les autres et qu'elles représentent donc majoritairement le *trobar* « haut » c'est-à-dire le « grand chant courtois ».[47]

Au début du mon travail, j'ai voulu me concentrer uniquement sur l'analyse des valeurs socio-poétiques à cause de leur nature plus tangible pour l'approche historique que les autres, plus abstraites. De plus, il me semblait que les termes psycho-poétiques (soit ceux des troubadours ou ceux des *trobairitz*) sont déjà exhaustivement analysés à partir de la notion de la *fin'amor*, un concept prépondérant chez les chercheurs au cours des siècles. Il me parait finalement impossible de les laisser totalement de côté : le système et la spécificité de l'expression de la joie et de la souffrance, sa place et sa fonction dans la poésie des troubadours et des *trobairitz* sont donc étudiés brièvement. Il faut retenir que les valeurs qu'emploient les troubadours et les *trobairitz* constituent un ensemble, une toile spécifique où le vocabulaire et les expressions se définissent mutuellement, et où chacun doit être défini en fonction des autres. On ne peut pas les prendre isolément : chaque terme complète et intensifie l'autre, ce qui forme un ensemble au point de vue de la métrique et de la sémantique, c'est-à-

---

45 Lorcin 1985, 12–14 ; La forte pression à l'égalité se manifeste universellement dans les collectivités, Moscovici 1991, 356 ; Les identités dites «déviantes» servent à renforcer les identités dites « normales », Butler 2005, 255.

46 Vinsonneau 2004, 64–65.

47 Bec 1995, 34.

dire du rythme et du sens. Ces termes forment ainsi un réseau d'autant plus spécifique que le lexique utilisé par les troubadours est assez restreint. « La faiblesse quantitative »[48] du vocabulaire dans le genre lyrique est compensée par « la richesse qualitative » : synonymes ou quasi-synonymes, antonymes, termes associés et équivoques ainsi que pluralité des nuances.[49] D'après Dragonetti, il s'agit de l'art du « cliché dynamique ».[50] En somme, il faut tenir compte du fait que c'est aussi le caractère conventionnel de la forme qui fonde l'expressivité du langage des troubadours.

**Rôle social et identité collective**

Les rôles sociaux correspondent aux attitudes qui sont attendues d'un individu ou d'une collectivité, compte tenu de leur statut.[51] Dans les sociétés prémodernes, l'individu est identifié et constitué dans et par certains rôles, rôles qui le lient aux communautés : famille, foyer, clan, tribu, guilde, cité, nation, royaume, religion. Le « je » n'existe qu'occasionnellement en dehors de ces catégories.[52] Quand les auteurs médiévaux disent « je », c'est le plus souvent une forme d'affirmation qu'impose un certain rôle. Dans ces sociétés, le soi ne devient ce qu'il est qu'à travers son rôle, c'est une création sociale, et non individuelle.[53] La médiéviste Colette Beaune voit la culture au Moyen Âge notamment en relation avec le rôle social : « L'accès à la culture n'est pas pensé comme nécessaire à l'accomplissement personnel, il est fonction du rôle à jouer dans la société et ces rôles sont différents suivant le statut ou le sexe ».[54]

Dans la poésie, le rôle social exige certaines qualités dont l'expression primaire est le concept de la vertu, qui recouvre les qualités soutenant l'homme dans son rôle et qui se manifestent dans les actions que ce rôle requiert. L'identification de telles vertus est donc impossible tant que les principaux rôles sociaux de la société n'ont pas été reconnus.[55] La notion de valeur sera étudiée

---

48 L'expression vient de Zumthor 1963, 182.

49 Cropp 1975, 12.

50 L'expression citée par Cropp 1975, 11.

51 Le statut est la position occupée par un individu ou une collectivité dans un cadre social donné dont les caractéristiques sont 1) style de vie ou profession 2) naissance 3) pouvoir politique ou hiérocratique, Weber 1980, 180 ; il est essentiellement normatif mais dans *La distinction*, Bourdieu montre que les choix et les goûts esthétiques peuvent également révéler le statut social de l'homme, Bourdieu 1979, 59–60.

52 « [Le] fait social peut seul créer un système linguistique. La collectivité est nécessaire pour établir des valeurs dont l'unique raison d'être est dans l'usage et le consentement général; l'individu à lui seul est incapable d'en fixer aucune ». Saussure 1987, 305–306.

53 MacIntyre va jusqu'à affirmer que même le moi personnel est une création sociale et non individuelle. MacIntyre 1997, 157.

54 Beaune 1999, 16.

55 MacIntyre 1997, 127, 168 et 180.

dans le contexte médiéval à l'aide des concepts de vertu, correspondant souvent plutôt à une excellence[56] ou simplement une qualité.

Quand on parle d'une collectivité, l'identité d'un groupe social serait fondée particulièrement sur son identité culturelle. Cela indique que les membres de ce groupe ont en commun des éléments culturels objectifs : une langue, une religion, des coutumes. Cette approche essentialiste souligne les fondements objectifs de l'identité collective et se désintéresse des fondements subjectifs. Cependant, l'expérience subjective (la conscience de soi) constitue une base essentielle dans la définition de l'identité. Il serait donc souhaitable que les personnes concernées elles-mêmes considèrent ces traits comme étant des éléments qui les distinguent d'autres groupes sociaux.[57] Des réalisations culturelles comme la langue, la religion et les coutumes sont effectivement la base de l'identité culturelle des *trobairitz*, mais elles ne sont pas immuables : elles s'altèrent, elles s'élaborent et elles se négocient.

La notion de collectivité est aussi une nécessité due à la nature de la documentation : les sources littéraires traitent souvent en effet les *trobairitz* d'une manière similaire. La tendance à les traiter collectivement dès l'époque médiévale fut corroborée par certains manuscrits italiens et catalans qui regroupent leurs textes. En gros, ce qu'il nous reste des *trobairitz* associe essentiellement des idées, des emblèmes et des symboles qui permettent de marquer la différence culturelle.[58] En effet, l'identité collective dans une société traditionnelle est principalement fondée sur la stratification culturelle et sociale. Pour la noblesse, il était impossible de partager entièrement la même culture que celle des paysans et vice-versa.[59] Même si la culture du verbe et du geste [60] semble avoir être prépondérante dans la civilisation médiévale, il est épineux de s'en faire une idée réaliste dans la mesure où les interprétations historiques sont souvent accusées de favoriser le point de vue des élites. Un tel déséquilibre est presque inévitable vu le caractère des sources disponibles.[61] Au cours de cette étude, j'essaierai de valoriser des points de vue peut-être élitistes, même si cette notion n'est valable que si l'on considère que les cercles courtois représentent des élites. Dans ce cas, ce sont surtout les *trobairitz* qui semblent bénéficier de ressources politiques, économiques et culturelles tandis que la répartition sociale des troubadours est plus large. Cette approche élitiste est tempérée par

---

56 Le mot *aretè*, qui fut plus tard traduit par "vertu", est utilisé dans les poèmes homériques pour désigner l'excellence de toute sorte ; dans l'Iliade, un coureur rapide manifeste l'*aretè* de ses pieds, MacIntyre 1997, 120.

57 Aux termes de Ricœur, l'identité exige à la fois *idem* (conscience de soi) et *ipse* (reconnaissance par les autres), Ricœur 1990.

58 Barth 1969, 1-38.

59 Eriksen 1993, 102–104.

60 Sur le terme « oralité », voir Ong qui distingue l'oralité primaire de l'oralité secondaire, le premier désignant l'usage de la parole dans une société sans écriture, et le second celui dans lequel la parole subit d'un certain nombre de transformations du fait d'une capture graphique, Ong 1982, 11–12.

61 Cassagnes-Brouquet 1998, 45.

le fait que l'optique n'est pas cléricale ou savante mais presque entièrement laïque et que son image est, de plus, véhiculée par les femmes. L'expérience subjective des femmes-troubadours médiévales nous échappe, malgré la présence du « je » poétique qui a eu pour conséquence que leur poésie a été interprétée par la recherche engagée dans le féminisme comme un récit personnel. (Voir p. 60). Cette subjectivité poétique (le « je » qui chante) me conduit à préférer le terme `rôle social'[62] qui n'exige pas forcément la manifestation subjective. De plus, il est difficile de dévoiler jusqu'à quel point la population médiévale croit aux caractérisations ou stéréotypes qu'elle accorde à une identité collective déterminée et jusqu'à quel point elle le prend en compte dans ses interactions. Pourtant, cette approche ne cherche pas à nier la liberté individuelle des troubadours ou des *trobairitz* dont certains et certaines ont un style fortement personnel et reconnaissable. Elle indique seulement que cette liberté fut relative et que les poètes et les poètesses se trouvaient entre les exigences de l'esthétique poétique de leur temps et leur propre liberté intérieure. Toutefois, on peut considérer cette tension comme une première impulsion à leur poésie. [63]

Il faut retenir que les éléments culturels comme le fondement de l'identité collective peuvent être même fondés sur l'imaginaire ou la légende. Du point de vue de l'étude des valeurs collectives, il est essentiel que les acteurs y croient. Le tableau de Zumthor (voir appendice VI) comporte cinq niveaux horizontaux dont le premier désigne le milieu culturel, le deuxième le texte, les niveaux 3 et 4 représentent le domaine de l'analyse linguistique et le cinquième renvoie aux éléments historiques. La zone séparée par une ligne discontinue illustre spécifiquement le niveau du texte et les facteurs unis par une ligne discontinue (sources–registres d'expression–code primaire) désignent la tradition. Zumthor utilise le terme d'historicité pour désigner le caractère « de ce qui veut être cru » ; il se retrouve soit dans la littéralité des textes soit au niveau des modèles poétiques qui se définissent collectivement comme une tradition.[64] Le but de cette étude est de toucher à tous les niveaux, mais également de se concentrer plus particulièrement sur ceux qui apparaissent plus lucratifs pour l'approche historique, c'est-à-dire les niveaux 1, 4 et 5.

On sait qu'un groupe peut baser son identité sur une histoire commune fictive ou sur une généalogie inventée. On sait également que les individus ou les groupes jouent occasionnellement avec les identités ou les rôles déjà stabilisés ; nous connaissons de l'époque médiévale les carnavals et la carnavalisation dans le sens bakhtinien.[65] Non seulement les couches

---

62 Le « rôle social » est considéré ici comme modèle spécifique à une position dans une collectivité, Rocher 1992, 43.

63 Thiolier-Méjean 1994, 395.

64 Zumthor 2000, 41.

65 Par la subversion des modèles et des rôles, par la pensée carnavalisée, il est possible de créer une nouvelle représentation du monde. Selon Bakhtine, le *carnaval* a les caractéristiques de la culture populaire et comique. Il réunit les contraires et favorise « le bas » : par ce terme, il faut comprendre tout ce qui se trouve au bas de l'échelle hiérarchique sociale, tout ce qui échappe au contrôle de l'église. Voir Bakhtine 1970, p.ex. 15–17, 62.

« basses » de la hiérarchie sociale mais également les aristocrates pratiquaient les jeux de rôles. Le frère-prêcheur Étienne de Bourbon raconte, dans le *Tractatus de septem donis spiritus sancti*, que le premier troubadour connu, le Comte de Poitiers, Guilhem IX[66], aimait bien changer d'habillement pour vivre l'expérience de toute sorte de coutumes, d'états et d'hommes. D'après Étienne de Bourbon, le troubadour-comte préférait le rôle des marchands à cause de leur vie libre dans les tavernes.[67] En littérature, les personnages se transforment du noble à l'ignoble, la dame remplace une prostituée et un vilain devient le chevalier, ou les changements des rôles ont lieu entre les catégories, par exemple entre une dame instruite et une prostituée sotte, ce qui donne une dame sotte et une prostituée instruite.[68] Selon Zumthor, la subversion du contenu seul est extrêmement rare, les éléments parodiques ou ironiques sont souvent complexes et concernent à la fois la forme de l'expression et la forme du contenu.[69] A cette lumière, les poèmes des *trobairitz* ne peuvent être des parodies à cause d'une expression et d'un contenu conventionnels.[70]

**L'image**

Ce sont les représentations textuelles et mentales qui forment l'image nourrie par la réalité. L'image ou plutôt les images présentées ici sont dégagées et interprétées à partir de textes littéraires. Il ne s'agit donc pas de portraits « réalistes », mais de désignations triplement réfractées par le prisme du langage, par celui de l'art poétique et par l'interprétation moderne.[71] Quoi qu'il en soit, ces descriptions (images) ne reflètent pas seulement les valeurs de leurs auteurs, mais elles contiennent également une connaissance collective du passé, une vision du monde et des valeurs de la communauté entière.[72] Il faut noter que les idées relatives aux femmes qu'on peut déduire des textes renvoient toutefois à des sources extérieures aux œuvres. Comme le dit Wolfgang Leiner dans son étude relative à l'image de femme de la littérature du XVII$^{e}$ siècle : « Dans le

---

66 Je m'en tiens ici à la numérotation traditionnelle (Guilhem IX), même si certains résultats récents témoignent que la numérotation et la succession d'ordinaire utilisées pour les ducs d'Aquitaine pourraient bien être inexactes, voir Bec 2004, 5.

67 Étienne de Bourbon cité dans Bec 2004, 18.

68 Zumthor 2000, 130; voir p.71, le « portrait » de Guillelma Monja dans la *vida* de Gaucelm Faidit où on désigne *una soldadeira* (appellation obscure, probablement une femme-musicienne non estimée) qui est *enseignada* (instruite), *vida* Boutière-Schutz, 192 ; Raynouard citant Elias donne « prostituée », 5 :250 ; Rieger *`joglaressa´*, Rieger 1991, 105–108.

69 Zumthor 2000, 131.

70 Cf. Huchet 1983, 89–90, qui voit des éléments de parodie dans les noms des *trobairitz* et de leurs interlocuteurs. P.ex. Le nom de l'interlocuteur Domna H., Rosin (parfois Rofin) serait une allusion au mot *rocin* ou *roncin* (cheval d'une qualité inférieure, Petit Levy 328) et la paire de noms Isabella et Elias forme une anagramme, d'où il résulte à son avis que le poème a été composé par Elias seul.

71 Cf. Zumthor 2000, 37.

72 Mäki-Petäys 2002, 90.

choix des éclairages projetés sur les personnages littéraires, leurs auteurs, dans la place qui est assignée aux femmes dans la société et dans la littérature, dans les jugements prononcés sur elles, s'exprime et prend forme l'idée qu'on se fait des femmes à l'époque et se manifeste toute une mentalité à laquelle les auteurs participent, souvent sans doute inconsciemment. »[73] Les mêmes idées sont pertinentes dans l'étude de l'image de la femme médiévale.

### 1.2.4 Sources

#### Tradition manuscrite

Environ 2500 poèmes, anonymes ou attribués à près de 450 troubadours répertoriés nous sont parvenus. La plupart de ces derniers ont laissé rarement plus d'une dizaine de pièces, les troubadours les plus célèbres une quarantaine, Guiraut de Borneilh et Guiraut Riquier plus de 80 pièces chacun. Les poèmes ont été conservés dans des manuscrits qui regroupent les textes et moins souvent les mélodies de divers auteurs. Ces recueils anthologiques (« chansonniers ») sont constitués sur les indications et les modèles fournis par le client du copiste. De nombreux manuscrits contiennent également des *vidas* (vies) et des *razos* (commentaires) qui fournissent des éléments biographiques sur les troubadours et commentent de façon narrative des pièces.[74]

Les chansonniers occitans semblent avoir attaché plus d'importance au texte qu'à la musique tandis qu'au Nord, les collectionneurs s'intéressaient aux mélodies. Selon Bec et Zumthor, la parole occupa la place primée par rapport à la musique ; il est vraisemblable que le texte supportait la mélodie chez les troubadours et non le contraire. Un tel comportement se rattache apparemment au formalisme étroit de la lyrique troubadouresque. De plus, les collectionneurs italiens, qui en majorité ont conservé et étudié les chansonniers des troubadours, s'intéressaient surtout aux textes. Si on compare les manuscrits occitans et français, on note la différence au niveau du travail : la plupart des manuscrits d'oc représentent une transcription minutieuse de copistes professionnels et non de type jongleresque. L'autre trait distinctif est la tradition plus oralisante de la lyrique méridionale par rapport au Nord où les *scriptoria* étaient plus actives. Finalement, il ne faut pas négliger le rôle des circonstances sociohistoriques qui ont dominé l'Occitanie médiévale depuis la Croisade des Albigeois, et dont il a probablement résulté qu'un grand nombre de manuscrits a été détruit.[75]

Parmi les principaux collectionneurs de chansonniers, il convient de citer les Italiens du XVI$^{e}$ siècle : Pietro Bembo, qui en posséda au moins quatre (H, K -aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale à Paris-, L et O, le H étant essentiel pour les *trobairitz*) et dont certains textes lui sont attribués dans le K, le L et le O,

---

73 Leiner 1978, 0.

74 Pour les manuscrits consultés, voir la bibliographie ; Voir aussi Pirot 1971, 1 : 466–480.

75 Bec 1977, 50–52 ; Zumthor 2000, 55.

Angelo Colocci (secrétaire de Léon X et de Clément VII), Fulvio Orsini, bibliothécaire du cardinal Ranuccio Farnese, qui reçut presque tous les manuscrits possédés par Bembo, ainsi que d'autres, et dont la collection fut transportée à la Bibliothèque du Vatican où elle est encore. Les amateurs florentins et vénitiens furent également nombreux au XVI[e] siècle.[76] En France, on s'intéressait peu aux manuscrits contenant des textes occitans. Plusieurs d'entre eux, encore présents au XVI[e] siècle, se sont perdus depuis, mais la tradition consistant à les copier et les étudier s'est poursuivie en Italie.[77]

L'origine de la personne qui a commandé le plus important et le plus ancien manuscrit relatif aux *trobairitz*, le manuscrit H (Vat. lat. 3207), reste ignorée.[78] Avant de parvenir à la Bibliothèque Vaticane, il était en possession de Fulvio Orsini.[79] Ce qu'on sait sur sa provenance, c'est qu'il fut copié dans un atelier des alentours de Padoue et de Trevise à la fin du XIII[e] siècle.[80]

Le manuscrit H consacre toute une part aux femmes-troubadours (ce que Careri appelle *una mini-serie di coblas attribuite a trobairitz*)[81] ; leurs œuvres, *vidas* et *razos* ainsi que les enluminures (les « portraits »-miniatures) représentant des *trobairitz* se trouvent groupés dans les fascicules VII–IX (voir le tableau 1, p.29).

Le manuscrit est partiellement en mauvais état. Paléographiquement, il est possible d'y distinguer trois « mains » diverses. Les folios 45 et 46 (contenant les pièces de l'anonyme *Dieus sal la terra e.l pa*[*is*], celles de Tibors, d'Almuc et Iseut et les troisième et quatrième strophes du texte d'Azalais de Porcairagues) ainsi que la pièce de Maria de Ventadorn sont écrites par le même copiste, tandis que l'écriture des autres passages concernant les *trobairitz* sont de mains différentes, la *tenso* et la *razo* - qui est aussi une *vida* - de Lombarda et la *vida* et la *canso* de la Comtessa de Dia représentant une autre main. Un troisième copiste a écrit les deux strophes suivantes de la *canso* d'Azalais de Porcairagues.[82] Les premières pièces du groupe (celles de Lombarda, Tibors, l'anonyme *Dieus sal la terra e l pais* et la *tenso* entre Almuc de Castelnau et Iseut de Capio) sont des *unica*.[83] Le reste se trouve en plusieurs versions dans d'autres manuscrits.

---

76 Voir Jeanroy 1973, t.1, 3, note 1.

77 Jeanroy 1973, t.1, 2, note 2.

78 Sur la base du nombre des poèmes et des miniatures concernant celles-ci Rieger propose qu'il puisse s'agir d'une femme. Rieger 1985, 390.

79 Voir la page de titre où se trouve la note « Ful. Ors. » Vat.lat.3207, p. [I].

80 Careri 1998, 295.

81 Careri 1998, 299.

82 Careri 1998, 296–297 et 320–328.

83 Il convient de constater que avec P, H est un des chansonniers les plus riches en *unica*, Boutière-Schutz, xx.

TABLEAU 1 Schéma des fascicules VII–IX dans le manuscrit H [84]:

| Fascicule | Folio | Folio aujourd'hui | *Trobairitz* | Texte additionnel /PC | Miniature | Main | Autres mss. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VII | 49 | - | | | | | |
| | 50 | 43v | Lombarda | vida-razo/288.1 | 1 | 2 | - |
| | 51–56 | | | | | | |
| III | 57 | - | | | | | |
| | 58 | 44 | - | | | | |
| | 59 | - | | | | | |
| | 60 | 45r | *Dieus sal…* | 461.81 | 2 | 1a | - |
| | | 45r | Tibors | vida/440.1 | 3 | 1a | - |
| | | 45v | Almuc de C. | razo/20.2 | 4 | 1a | - |
| | 61 | 46r | Iseut de Capio | razo/253.1 | 5 | 1a | - |
| | | 46r | Azalais de P. | 43.1 str.3,4 | - | 1a | CDIKNd |
| | 62 | 47 | - | | | | |
| | 63 | 48 | - | | | | |
| | 64 | 49 | - | | | | |
| | | 49v | Comtessa de D. | 46.1 | 6,7 | 2 | ABDKITa |
| IX | 65–71 | - | | | | | |
| | 72 | 50 | - | | | | |
| | 73 | 51 | - | | | | |
| | 74 | 52 | - | | | | |
| | 75 | 53r | Maria de V. | razo/295.1 | 8 | 1a | ACDERTa |
| | 76 | 54 | - | | | | |
| | 77 | 55 | - | | | | |
| | 78 | 56 | - | | | | |
| | 79 | - | | | | | |
| | 80 | 57r | Azalais de P. | 43.1,str.5,6 | - | 1b | CDIKNd |

Le fait de traiter les femmes-troubadours en groupe témoigne du souci de présenter le texte féminin comme un ensemble particulier.[85] Pour autant, les *trobairitz* se sont bien intégrées aux cercles des troubadours comme productrices et consommatrices. Nous sommes donc invités à les lire simultanément comme une part d'un système plus large incluant les troubadours et comme un groupe spécifique, celui des *trobairitz*.[86]

## *Vidas* et *razos*

Il est coutume de distinguer les *vidas* et les *razos* en considérant que les *vidas* sont des biographies de troubadours et les *razos* des commentaires sur leurs poésies.[87] A la façon de chroniqueurs, les auteurs de ces textes notent des informations sur la vie des poètes, sur leurs origines, leur situation sociale, leurs mécènes et leurs voyages.

---

84 Cf. le tableau de Rieger qui a servi comme modèle et d'où j'ai utilisé surtout le rapport et l'ordre entre les folios anciens et modernes, Rieger 1991, 59.

85 Bec 1995, 18.

86 Bruckner 1995, 202.

87 Poe 1995, 186.

Les *vidas* renseignent sur le pays d'origine du troubadour, sa condition sociale, les circonstances de sa vie et parfois, ses aventures amoureuses. Souvent, elles jugent le talent poétique et musical du troubadour en question. Les dimensions en sont très variables. Certaines n'ont que quelques lignes, sont conçues en termes très vagues, et concernent surtout les troubadours plus anciens ou les moins importants. L'étendue d'une *vida* semble être en rapport plutôt avec le degré d'information du biographe qu'avec la notoriété du poète.[88]

Les *razos* (du latin *rationem*) sont, comme l'annonce leur nom, des « explications », des notices relatives aux circonstances d'où les chansons seraient nées et aux personnages qui y figurent. Souvent, surtout dans les *razos*, il est visible que les auteurs n'avaient pas toujours d'autres sources à leur disposition que les œuvres des troubadours, qu'ils ont exploités pour en tirer des récits sérieux ou fantaisistes. Le nombre et la longueur des *razos* ne semblent pas dépendre non plus de la célébrité des poètes : pour Bertran de Born une vingtaine de *razos*, cinq pour Giraut de Borneilh, quatre pour Raimon Miraval. En revanche, il n'y en a aucun pour Guilhem de Poitiers, ni pour Jaufre Rudel et un seul pour Arnaut Daniel qui était tout de même remarqué par Dante et Pétrarque.[89]

Les textes biographiques sont au nombre de 225 environ et sont relatifs à 101 troubadours et *trobairitz* appartenant à diverses régions de l'Occitanie, à la Catalogne et à l'Italie.[90] Une vingtaine de manuscrits en contiennent, en particulier I et K (87 au total). Les plus anciennes *vidas* et *razos* datent du début du XIII$^{e}$ siècle et les plus modernes du premier tiers du XIV$^{e}$ siècle. La plupart des manuscrits contenant des textes biographiques ont été faits en Italie. Parmi eux, A, B, H, I et K datent du XIII$^{e}$ siècle et le reste du XIV$^{e}$. Cela signifie que les chansonniers du XIV$^{e}$ siècle (ou au moins ceux qui sont conservés) ne connaissent plus les *vidas* et les r*azos* des *trobairitz*. La tradition est en mutation : dans les manuscrits du XIII$^{e}$, chaque *vida* et *razo* est placée immédiatement devant le poème, mais les textes biographiques du XIV$^{e}$ se trouvent aussi indépendamment alors que le nombre de *razos* s'accroît tandis que l'utilisation de *vidas* diminue.[91]

Avant de chanter une pièce, on présentait l'auteur par la *vida* et on expliquait dans quelles circonstances elle avait été composée (*razo*). Ces deux parties

---

88 Boutière-Schutz, vii.

89 Selon Dante, Guiraut de Bornelh, Bertran de Born et Arnaut Daniel sont les plus grands troubadours, *De vulgari eloquentia* II, 2. Les mêmes personnes figurent dans la *Commedia*, voir p.ex. Purgatorio, chant 26, vv. 115–120 où Dante nomme Arnaut [*il*] *miglior fabbro del parlar materno* (le meilleur forgeron [artisan] de la langue vulgaire v. 117). Dans le même passage, Dante fait allusion à Guiraut de Bornelh, (*quel di lemozi*, v. 120) ; *Fra tutti il primo Arnaldo Daniello/Gran maestro d'amor; ch'a la sua terra/Ancor fa onor col suo dir strano e bello.* Petrarca, *Il Trionfo d'Amore*, capitolo IV, vers 40.

90 Ce chiffre est donné par l'édition de Boutière-Schutz (désormais BS) à laquelle je renvoie (les Biographies des troubadours etc.), vii. Quelques biographies se présentent sous plusieurs variantes. Les plus anciennes éditions, incomplètes, des *vidas* et des *razos* sont de De Rochegude (Le Parnasse Occitanien, 1819) et Raynouard (Choix des poésies originales des troubadours, t. V, 1820).

91 Poe 1995, 187.

étaient donc récitées à la manière de préludes.[92] A l'aide des textes biographiques, on essaya de raviver l'attrait des œuvres en les rattachant à l'époque et à la vie de leurs auteurs mais aussi aux évènements dramatiques imaginés, aux sentiments et thèmes universaux (amour, douleur, joie, effroi, humour, sexualité, mort). Ces anecdotes, plaisantes, tragiques ou autrement touchantes, étaient faites pour un public « plus enclin à chercher son plaisir que la vérité »[93]. Il faut noter que la renommée de certains troubadours a pour origine les *vidas* plutôt que leur poésie (p.ex. Jaufre Rudel, Guillem de Cabestanh).

Si la richesse des noms de personnes et des toponymes dans ces textes a aidé à les dater, cette même richesse a conduit à des pertes : les homonymes, si fréquents au moyen âge, rendent les identifications très délicates sans parler d'autres détails imprécis ou erronés.[94] Le nombre de noms de lieux a pourtant confirmé la théorie selon laquelle c'était les artistes ou jongleurs itinérants qui composaient la version orale du genre.[95]

Le troubadour Uc de Saint-Circ s'est nommé expressément comme auteur de quelques biographies :

> E sapias per ver que ieu, Uc de San Circ, que ay esrichas estas razos, fui lo mesatje…[96]
>
> (Et sachez en vérité que c'est moi, Uc de Saint-Circ, rédacteur de ces commentaires, qui fus le messager.)
>
> Et ieu, N'Ucs de Saint Circ, de lui so qu'ieu ai escrit si me contet lo vescoms N'Ebles de Ventadorn. [97]
>
> (Et ce que moi, Uc de Saint-Circ, j'ai écrit de lui, me fut apporté par le vicomte Eble de Ventadour.)

*Vida* d'Uc de Saint Circ informe le lecteur/l'auditeur que ses frères voulurent faire de lui un clerc et l'envoyèrent à l'école à Montpellier. Au lieu des études, il apprenait des chansons « ainsi que les faits et les dits des hommes et des femmes de mérite ».[98] Une *razo* révèle d'ailleurs sa relation à la *trobairitz* Clara d'Anduza et une aventure avec une autre dame.[99] Cette relation personnelle avec une *trobairitz* peut être considérée comme le témoignage d'un cercle poétique plus ou moins stabilisé incluant des membres masculins et féminins.

---

92 BS, viii; Poe 1995, 187.

93 Jeanroy 1973, t.1, 112

94 Jeanroy 1973, t.1, 128.

95 Schutz 1938, 231–32 cité dans Poe 1995, 187.

96 V*ida* de Savaric de Malleo, BS, 224 : 11

97 *Vida* A de Bernart de Ventadorn, BS, 21 : 16

98 BS. *vida* de Uc de Saint Circ, 239 : 1,2.

99 BS *Razo* B de Uc de Saint Circ, 244–245; *razo* C de Uc de Saint Circ 248 : 1, 3, 5 ; Voir aussi 250 : 2, 3, (v. 1).

Un second auteur nommé dans les *vidas* est Miquel de la Tor, *maistre* et *escrivan* :

> Et ieu, maistre Miquel de la Tor, escrivan fauc asaber que…[100]
>
> (Et moi, maître Miquel de la Tor, écrivain, je fais savoir que…)

Les biographes connaissaient souvent des événements historiques, comme le testament du troubadour Raimbaut d'Aurenga. L'exemple est typique : le fait (le testament) est réel, mais ses détails imprécis :

> *Rambauz mori senes fillol mascle* [en réalité, Raimbaut mourut sans enfants en 1173], *e remas Aurenga a doas soas fillas* [il légua ses biens à ses deux sœurs et à leur époux] […] *e Rambauz, lo cals det la meitat d'Aurenga a l'Hospital* [un don allait aux chevaliers de l'Hôpital, mais non pas « à la moitié d'Orange », comme prétend la vida.][101]

C'est en réalité Raimbaut IV d'Orange, le petit-neveu du troubadour, qui donna la moitié de ses biens aux Hospitaliers en 1215. Apparemment, trente ou quarante ans après les événements, le compilateur de la biographie aurait pu confondre certains faits et personnages.[102]

Notre corpus comprend quatre *vidas* (Azalais, Comtessa de Dia, Tibors) et trois *razos* (Almuc et Iseut, Lombarda[103], Maria de Ventadorn) compilées sur les *trobaritz* et leurs chansons. D'autre part, les *vidas* et les *razos* composées par des troubadours mentionnent certaines *trobairitz*.[104] De ce groupe, un texte désignant une *trobairitz* a été choisi pour le corpus. Le critère essentiel du choix est la représentativité du texte à l'égard de la *trobairitz*, c'est-à-dire que la *vida* ou la *razo* donne le plus d'information possible sur la *trobairitz* en question. Le corpus des *vidas* et des *razos* est le suivant :

1. La *vida* d'Azalais de Porcairagues[105]
2. La *vida* de Castelosa[106]
3. La *razo* d'Uc de Saint Circ (Clara d'Anduza)[107]
4. La *vida* de Comtessa de Dia [108]
5. La *vida* de Tibors de Sarenom[109]
6. La *razo* d'Almuc de Castelnau et Iseut de Capio[110]

---

100 BS, la *vida* de Peire Cardenal, 335–336 : 8,9.

101 BS, *vida* de Raimbaut d'Aurenga, 442 : 13–14.

102 Jeanroy 1973, 444–445 ; Pattison a reproduit et étudié le testament de Raimbaut, Pattison 1952, 218-219.

103 Celle de Lombarda est en fait la *vida* et la *razo* à la fois.

104 Alamanda/Giraut de Borneilh *razos* 242 : 69 ; 242 : 36 ; version de Sg ; 242 : 73 ; Maria de Ventadorn/Gui d'Ussel razo 295 : 1 ; Garsenda/Elias de Barjols *vida,* 132 et Gui de Cavalhon *vida,* 192.

105 BS, 341.

106 BS, 333.

107 BS, 244–245.

108 BS, 445.

109 BS, 498.

7. La *razo* B d'Uc de Saint Circ (Alamanda) [111]
8. La *vida* de Gui de Cavalhon (Garsenda de Forcalquier)[112]

Concernant les proportions relatives aux *trobairitz*, huit textes du corpus sur 26 sont l'objet d'une *vida* ou d'une *razo*. Chez les troubadours, la valeur indicative est d'un sur quatre. Les *trobairitz* ont fait l'objet de commentaires moins substantiels et peu détaillés par comparaison avec des noms notoires comme Raimbaut d'Aurenga, Bertran de Born ou Raimbaut de Vaqueiras, mais, comme on l'a déjà constaté, la célébrité ne garantit pas un long texte biographique. Ainsi, il semble que les biographes n'ont pas fait de discrimination fonctionnelle ou substantielle entre troubadours et *trobairitz* : les textes biographiques attestent des éléments similaires à ceux des textes consacrés aux troubadours.[113]

Pourtant, les textes biographiques des *trobairitz* ne sont jamais aussi amusants ou autant détaillés que la *vida* de Raimbaut d'Orange - avec toutes ses inexactitudes. Ce qui semble ressortir le plus nettement des *vidas* des *trobairitz* est que les femmes décrites sont appréciées dans le réseau des troubadours dont les biographes font bien évidemment partie. Selon ces textes, elles proviennent d'une couche élevée de la société et leur talent est reconnu. On possède des textes biographiques de huit poétesses qui sont Almuc de Castelnou, Iseut de Capio, Azalais de Porcairagues, Castelosa, Comtessa de Dia, Lombarda (connue par deux *coblas* d'une tenso qu'elle échangea avec Bernart N´Arnaut), Maria de Ventadorn (une *tenso* avec Gui d'Ussel) et Tibors. Les textes biographiques sur ces *trobairitz* ne sont copiés, parfois à l'état d'*unicum*, que dans cinq chansonniers manuscripts médiévaux – tous d'origine italienne et du XIII$^{e}$ siècle – sur la quarantaine de ceux qui conservent des textes en occitan. Ces cinq manuscripts sont : A, B, H, I, K.[114]

En dépit de leur rôle complémentaire et souvent inventif, les *vidas* et *razos* représentent une documentation de première importance pour les attitudes que la communauté contemporaine (ou postérieure de 50 à 100 ans) avait sur les *trobairitz* et les troubadours. Ces textes forment les sources les plus importantes sur les *trobairitz*, qui sont rarement mentionnées dans les documents historiques. Par exemple, les renseignements sur la *trobairitz* Alamanda proviennent majoritairement des *razos* de son interlocuteur Giraut de Bornelh. Il n'existe pas de *vida* la concernant. Son nom (celui de la seule figure féminine dans ses textes) se répète cependant dans plusieurs versions de *razos*,[115] parmi des noms historiques tels que Richard Cœur-de-Lion, Aimar, le vicomte de Limoges et Raimon Bertran de Rouvenac, qui auraient joué le rôle de seigneurs du troubadour.

---

110 BS, 422–423.

111 BS, 244–245.

112 BS, 14.

113 Bec 1995, 24.

114 Le sixième manuscrit, d, qui contient la *vida* d'Azalais de Porcairagues, est plus tardif et provient du XVI$^{e}$ siècle.

115 Les *razos* de Giraut de Bornelh B BS, 43 :1 ; C BS, 47 : 1, b BS, 49 :1, 3 ; E BS, 53 :1.

Brunel-Lobrichon et Duhamel-Amado disent que les *vidas* et les *razos* répètent « les mêmes clichés sur la beauté, les valeurs courtoises et la compétence de poète ».[116] En ce sens, les biographes ne semblent pas avoir fait de discrimination entre troubadours et *trobairitz* pour ce qui touche les clichés, les topiques, le style ou la longueur.[117] Les clichés ou les conventions abondent sans doute, mais il est tout aussi important d'observer ce qui n'est pas dit, ce qui manque, ce qui est absent. Une telle analyse est possible en comparant les biographies des hommes et leur « clichés » aux biographies faites sur les femmes. Concernant leurs vicissitudes individuelles, une mini-biographie ou un « portrait moderne » est dressé de chaque *trobairitz* sur la base des études précédentes. Ces *vidas* modernes se trouvent en appendice (appendice I « mini-biographies » des trobairitz et leurs interlocuteurs).

**Poèmes**

Le corpus des poèmes transmis sous le nom d'une femme-troubadour dépasse la dizaine (Schultz-Gora), sans toutefois atteindre cinquante (quarante-six) d'après Angelica Rieger. Cet ensemble reste cependant difficile à cerner et les critères varient selon l'observateur. J'ai choisi 26 textes dont 1) le registre appelé « grand chant courtois » (excluant le registre popularisant comme « chansons de femme », (voir le tableau 3, « Les deux grands registres ») et des textes obéissant aux critères suivants : 2) la composition (ce qui exclut les *tensos* où les voix féminines et masculines sont entrelacées) et 3) la tradition manuscrite (dans la mesure où les nom propres dans les rubriques et leur placement peuvent dénoter la responsabilité de la pièce ainsi que l'initiation du débat ; quand la dame est identifiée, c'est souvent elle qui ouvre le débat alors que dans le cas où l'interlocutrice est anonyme, ce qui est le cas le plus souvent, c'est le troubadour qui commence).

La référence au poète et au poème suit le système de l'index bibliographique développé par A. Pillet puis par H. Carstens.[118] L'ordre des poèmes dans les éditions est répertorié par rapport à celui de Pillet-Carstens et mentionne d'abord le numéro dans l'édition (s'il y en a un) en chiffres romains après le nom du troubadour, suivi du numéro chez Pillet-Carstens après l'incipit de poème. Les pièces partagées entre plusieurs troubadours (*tenso, partimen*) situent en tête la *trobairitz*.

Les *tensos* mixtes, attribuées au seul troubadour masculin et comportant une interlocutrice féminine dont le manuscrit ne donne pas l'identité, sont probablement fictives et n'ont pas été retenues dans le corpus.[119] Ces *tensos* servaient vraisemblablement de motif au déploiement du travail du poète. Elles ont donc un seul numéro dans le classement de PC. Le choix est toujours

---

116 Brunel-Lobrichon & Duhamel-Amado 1997, 92.

117 Bec 1995, 26.

118 Pillet & Carstens, la Bibliographie der Troubadours (Halle, 1933) = PC.

119 L'anonymité féminine ne contient pas nécessairement de marques distinctives sans ambiguïtés, voir Nappholz 1994 ; Klinck 2003, 339-359.

problématique et ces poèmes constituent une sorte de « cas limites » dont l'autre critère de déclassement dans cette étude est que certains d'entre eux contiennent des éléments populaires et peuvent ainsi être considérés comme un autre genre poétique. [120] Pourtant, la *tenso* entre les anonymes Domna et Donzela, "*Bona domna, tan vos ay fin coratge*" (PC 461.56) est traditionnellement inclue au corpus ; son registre est compatible aux autres et en tant que *tensos* femme-femme, comme celle d'Almuc de Castelnau et Iseut de Capieu, "*Dompna N´Almucs, si.us plages*" (PC 20.2; 253.1) et celle d'Alaisina Iselda et Na Carenza, "*Na Carenza al bel cors avinenz*" (PC 12.1; 108.1), elles construisent une série unique. De plus, la *tenso* entre Domna et Donzela contient des analogues intéressants avec la *tenso* « canonisée » de Giraut de Bornelh et Alamanda.[121] Il est à ajouter que la lyrique popularisante type « chansons de femme » ou « chansons d'ami » est totalement exclue, non seulement à cause de raisons délimitatives, mais aussi à cause de catégorisations instables et de la variété de son corpus.[122]

Le corpus poétique :

***Cansos:***
1. Comtessa de Dia (I), *Ab ioi et ab ioven m´apais* (PC 46.1)
2. Comtessa de Dia (II), *A chantar m´er de so q´ieu no volria* (PC 46.2)
3. Comtessa de Dia (III), *Estat ai en greu cossirier* (PC 46.4)
4. Comtessa de Dia (IV), *Fin ioi me dona alegranssa* (PC 46.5)
5. Castelosa (I), *Ia de chantar non degra aver talan* (PC 109.2)
6. Castelosa (II), *Amics, s'ie.us trobes avinen* (PC 109.1)
7. Castelosa (III), *Moutz avetz faich lonc estatge* (PC 109.3)
8. Castelosa (IV), *Per ioi que d'amor m´avegna* (PC 461.191)
9. Clara d'Anduza, *En greu esmay et en greu pessamen* (PC 115.1)
10. Bieiris de Roman, *Na Maria, pretz e fina valors* (PC 93.1)
11. Azalais de Porcairagues, *Ar em al freg temps vengut* (PC 43.1)

---

120 De plus, ces textes sont plus pauvres en valeurs que les textes du corpus, voir Niiranen 1999, 132–133 ; Les textes des cas limites, exclus du corpus se trouvent dans l'édition de Bruckner & al 1995.

1. Domna et Bertran del Pojet, *Bona dona d'una re que.us deman* (PC 87.1;75.1)
2. Domna et Pistoleta, *Bona domna, un conseill vos deman* (PC 372.4)
3. Domna et Peire Duran, *Midons qui fuy, deman del sieu cors gen* (PC 339.3)
4. Felipa et Arnaut Plagues, *Ben volgra midons saubes* (PC 32.1)
5. Domna et Raimon de la Salas, *Si.m fos graziz moz chanz, eu m´esforcera* (PC 409.5)
6. Domna et Raimbaut d'Aurenga, *Amics, en gran cosirier* (PC 389.6)
7. Anonyme, *No puesc mudar no digua mon vejaire* (PC 404.5)
8. Anonyme, *Ab greu cossire et ab greu marrimen* (PC 271.1)

121 Rieger 1991, 179–181; Bec 1995, p.125.

122 Bec 1995, 46.

***Tensos:***
Femme - homme :
12. Maria de Ventadorn et Gui d'Ussel, *Gui d'Ussel be.m pesa* (PC 194.9; 295.1)
13. Alamanda et Giraut de Bornelh, *S'ie.us qier conseill, bella amia Alamanda* (PC 12a.1; 242.69)
14. Comtessa de Proensa (Carsenda de Forcalquier) et Gui de Cavaillon, *Vos qe.m semblatz dels corals amadors* (PC 187.1; 192.6)
15. Isabella et Elias Cairel, *N´Elyas Cairel, de l'amor* (PC 252.1; 133.7)
16. Lombarda et Bernart Arnaut d'Armagnac, *Lombards volgr´eu eser per Na Lonbarda* (PC 54.1; 288.1)
17. Guillelma de Rosers et Lanfranc Cigala, *Na Guilielma, maint cavalier arratge* (PC 200.1; 282.14)
18. Domna H. et Rofin, *Rofin, digatz m´ades de quors* (PC 249a.1; 426.1)

Femme – femme :
19. Domna et Donzela, *Bona domna, tan vos ay fin coratge* (PC 461.56)
20. Almuc de Castelnou et Iseut de Capieu, *Dompna N´Almucs, si.us plages* (PC 20.2; 253.1)
21. Alaisina Iselda et Na Carenza, *Na Carenza al bel cors avinenz* (PC 12.1; 108.1)

***Sirventes:***
22. Gormonda de Monpeslier, *Greu m´es durar* (PC 177.1)

***Planh:***
23. Anonyme, *Ab lo cor trist environat d'esmay* (PC 461.2)

***Salut d'amor:***
24. Azalais d'Altier, *Tanz salutz e tantas amors* (PC 42a)

***Coblas:***
25. Anonyme, *Dieus sal la terra e.l pais* (PC 461.81)
26. Tibors, *Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir* (PC 440.1)

Quant à la *tenso* no 21, René Nelli, Meg Bogin, Peter Dronke et William Paden attribuaient ce poème à trois femmes, trois domnas (qui en occitan se tronque souvent en na ou n´ avant le nom personnel) : N´Alais, Na Iselda et Na Carenza.123 Dans le poème, la première interlocutrice demande conseil « à nous deux sœurs », ce qui présente syntactiquement trois interlocuteurs au lieu de deux. Pourtant, l'interprétation de trois femmes est problématique. Après le début (vv. 1-2), l'interlocuteur N'Alaisina Iselda ou N'Alais, Na Iselda commence à utiliser la première personne du singulier « consilhatz mi », « penrai marit », « starai mi pulcela», « m´agença ». Angelica Rieger défend la théorie de la présence de deux femmes sur la base des notions graphiques et historiques (p.ex. la coutume d'utiliser des prénoms doubles, des diminutifs –ina etc.).124 En tout état de cause, je suis inclinée à lire le poème et ses personnages-interlocutrices comme P. Anderson qui les prend comme des « types » littéraires désignant des constructions modélisées pour ne faire apparaître que les traits les plus significatifs.125 Quoi qu'il en soit, une jeune femme demandant

123 Nelli 1977, I : 255 ; Bogin 1980, 178 ; Dronke 1984, 101 ; Paden 1989, Checklist, 277 ; cités dans Rieger 1991, 160.

124 Rieger 1991, 98.

125 Anderson 1986-1987, 56–58.

des conseils à une personne plus âgée et expérimentée est une situation classique dans les poèmes dialogués médiévaux qui remonte à la tradition antique.

J'ai essentiellement utilisé une documentation écrite sur les femmes-troubadours, en particulier les éditions d'Angelica Rieger et de Pierre Bec[126] qui se basent sur les manuscrits, mais j'ai également consulté des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et de la Bibliothèque Vaticane (surtout le plus riche concernant les *trobairitz*, ms. H) sur quelques passages qui concernaient des questions épineuses ou autrement intéressantes auxquelles les éditions ne donnaient pas de réponse. Pour les poèmes de troubadours, j'ai utilisé des anthologies et des monographies diverses ainsi que le site *Rialto* (*Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*)[127]. Les *vidas* et les *razos* (ainsi que leur graphie) sont de l'édition de Boutière-Schutz tandis que la graphie des poèmes et des noms propres, depuis les éditions de Bec jusqu'à son orthographe « normalisée », excluent les diacritiques (d'où il résulte qu'au lieu de *sciença* j'écris *sciensa* p. ex.) et les accents toniques (*jòi* > *joi*).

Cette littérature troubadouresque est confrontée à d'autres sources contemporaines. En dehors du genre (lyrique des *trobairitz* et des troubadours, textes biographiques *vidas* et *razos*, poèmes instructifs appelés *ensenhamens*[128]), quelques remarques sont faites sur l'épique[129] ainsi que sur un langage de registre différent, celui de l'hagiographie[130] et celui des chartes[131], tout en respectant le contexte de la langue d'oc des XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles.[132]

**Genres et registres littéraires**

La distinction entre les principaux registres littéraires troubadouresques appartient aux genres *canso*, *tenso*, *sirventes*, *planh* et *salut* (*d'amor*). La *canso* représente habituellement une chanson d'amour à forme fixe dont les thèmes concernent

---

126 Les éditions suivantes sont utilisées: Pierre Bec, *Chants d'amour des femmes– troubadours*. Stock/Moyen Age, Paris 1995; Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus.* Tübingen. Niemeyer, 1991 ; (Tomaryn Bruckner, Matilda, Laurie Shepard & Sarah White, Songs of the Women Troubadours, édition et traductions. New York : Garland Publishers 1995. )

127 http://www.rialto.unina.it/BdT.htm

128 Giuseppe E. Sansone, *Testi didattico-cortesi di Provenza*. Bari 1977 ; Sur la définition du genre *ensenhamen*, voir Monson 1981, 170–172.

129 *Le Roman de Flamenca*, P. Meyer (ed.), Paris, 1901 ; *Jaufre*, Charmaine Lee (ed.), Roma, Carocci (Biblioteca medievale, 105), 2006 : *Daurel et Beton. Chanson de geste provençale*, éd. par Paul Meyer, Paris 1880 (Société des anciens textes français).

130 *Miracles que Dieus ha mostratz per Sant Frances apres la sua fi*. Version occitane de legenda maior Sancti Francisci, miracula de Saint Bonaventure. Ingrid Arthur (éd.), Almqvist et Wiksell : Uppsala 1992.

131 Clovis Brunel, *Les plus anciennes chartes en langue provençale*. Recueil des chartes originales antérieures au XIIIe siècle, publiées avec une étude morphologique, Paris 2 vol., 1926.

132 J'utilise le dictionnaire comparatif de F.-J.-M. Raynouard, *Lexique Roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, 1838–1844, 6 tomes ; Les brèves définitions de sens sont en général empruntées à Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, [1909] Heidelberg, 3$^{e}$ éd. 1961, désormais « Petit Levy ».

majoritairement l'amour de la dame inassouvie.[133] Le registre comprend le vocabulaire du moral mélioratif (vertu, beauté, bonté, *fin'amor*, *paratge*) mais aussi de la dégradation (vices, termes péjoratifs). Habituellement, la *canso* se termine par un couplet plus court. Ce couplet final, appelé *tornada*, contient l'envoi, c'est-à-dire la désignation de la personne à qui la chanson est addressée : souvent le protecteur du troubadour ou sa dame. La *canso* de la *trobairitz* Castelosa *Ja de chantar non degr´aver talan* se termine même par deux *tornadas*, un double envoi, apparemment l'un à une dame et l'autre à un homme : *Na Miels*[134], *senhal* d'une dame, amie de la poétesse à qui on envoie la chanson et *Bels Noms*[135], senhal masculin désignant l'ami de Castelosa. Les *senhals* sont des noms de fantaisie, par lesquels les troubadours désignent une personne dont ils veulent dissimuler l'identité, tout particulièrement leur dame, mais aussi un confident ou une confidente, un protecteur ou une protectrice. Les *senhals* peuvent être des substantifs, des adjectifs ou des locutions.[136] Parmi les exemples des *senhals* chez les troubadours, il y a : *Mon Desir* (Mon Désir), *Mon Tesaur* (Mon Trésor), *Bel Rai* (Beau Rayon), *Rainier*, *Sobre-Totz* (Par-dessus tous) et chez les *trobairitz : Bels Noms* [137](Beau Nom), *Floris* [138](Floire, selon du roman médiéval *Floris et Blancaflor*), ou simplement *Bel Amic*[139] (Bel Ami) et *Dolc Amic*[140] (Doux Ami).[141]

Des *senhals* masculins sont parfois donnés à des femmes par les troubadours. On connaît peu les raisons de cette coutume.[142] En français, en revanche, des prénoms féminins aux suffixes masculins furent attestés dès le début du XIII$^{e}$ siècle. Ces diminutifs, type Marguerite > Margot, Catherine > Catin désignent la familiarité, l'intimité ou l'asexualité.[143]

Quant au registre du genre *tenso*, il s'agit d'une chanson présentée en forme de dialogue dans laquelle deux ou plusieurs interlocuteurs se lancent une sorte de défi sur un sujet. C'est un échange de points de vue opposés où chaque l'interlocuteur défend sa thèse. Les sujets varient de l'amour aux actualités. Le

---

133 Bec 1979, 16.

134 Castelosa II, *Na Mieils* (ms A), « Dame Miel », v.55, qui parait aussi sous la forme *Domna N'Almucs* (mss. IKd) désignant sans doute l'amie de Na Castelosa. Ses adresses peuvent être associées à la *trobairitz* Almuc de Castelnau. Bec 1995, 84 ; Rieger 1991, 537.

135 Castelosa II, v.59.

136 Jeanroy 1934, t.1, 317– 319 ; Sur les pratiques des trouvères, voir Petersen, Gace Brulé, 88–89.

137 Castelosa II, v.59.

138 Comtessa I, v.33.

139 Comtessa III, v. 17.

140 Planh, v.41.

141 Une liste des *senhals* avec l'indication des poètes qui les ont employés est fournie par Chabaneau & Anglade, Onomastique des troubadours. – Revue des langues romanes, t.LVIII, 1915, cité dans Jeanroy, t.1 1973, 317, note 2.

142 Simon Gaunt explique qu'il s'agit du discours homosocial qui marginalise la femme, Gaunt 2006, 190–191.

143 Bergbacka 2004, 48–49.

ton peut être sensuel, satirique, moral, conseillant, humoristique. La question s'est posée de savoir si ces pièces sont l'œuvre d'un seul auteur ou d'une coopération de deux ou plusieurs artistes. On ne connaît pas le processus de création, mais ce type de joute poétique se retrouve dans de nombreuses cultures.[144] La forme dialoguée offre un large champ pour débattre de différents thèmes : ainsi le genre du *tenso*, du *partimen* (ou *joc-partit*) jouit d'une grande popularité parmi les troubadours contemporains. Chez les *trobairitz*, il s'agit surtout de la casuistique amoureuse. Les thèmes récurrents de ces textes sont l'amour, les soucis amoureux, les problèmes moraux du code courtois, le désir, le besoin de l'ami. Alors que les hommes utilisaient cette forme poétique pour traiter des questions d'actualité, les femmes s'en servaient pour demander conseil ou présenter une situation entre les amoureux.

Dans le corpus, trois *tensos* ont lieu entre femmes (femme-femme) et sept entre femme et homme. Certains de ces hommes sont des troubadours réputés (12-15,17), d'autres moins (Bernart Arnaut, dont on ne connaît pas les poèmes indépendants) et le reste (Rofin) tombe dans l'anonymat. Pour ce qui est des interlocutrices féminines, une partie d'entre d'elles sont des personnes historiques attestées (Garsenda de Forcalquier, Maria de Ventadorn) et une autre partie est connue seulement par le nom (Guilelma de Rosers, Almuc de Castelnau, Iseut de Capio), par le prénom (Alamanda, Lombarda, Isabella, Alaisina Iselda, Carenza), par l'initiale (Domna H.) ou la désignation dans le poème (*donsela, domna*). C'est là que les critères de choix sont les plus complexes. Au sujet de la *performance* de *tenso*, il est possible que cette dispute poétique ait eu lieu devant un public qui participait interactivement à la joute et faisait finalement fonction de juge.[145]

Les *sirventes* appartiennent au registre polémique. Le genre inclut des sujets d'actualité, dont ils critiquent la vie politique, morale ou religieuse. Les *sirventes* se multiplient au XIII$^{e}$ siècle et sont dirigés contre l'occupant français et l'immoralité des clercs. En région Toulousaine, ils sont liés aux événements de la croisade albigeoise (1209-1229) – ce qui est le cas de l'unique *sirventes* du corpus, celui de Gormonda de Monpeslier -, alors qu'en Provence ils se rattachent aux guerres civiles puis à l'avènement contesté de Charles d'Anjou en 1246. Il ne faut pas oublier que les troubadours adhéraient au jeu politique et qu'ils agissaient dans les lieux où se concentraient le pouvoir et les profits dérivés du pouvoir.[146] Les revers subis à l'époque déstructuraient les circonstances avantageuses à la culture des troubadours, qui clament la perte de vraie noblesse (*paratge*) et le règne du comportement anti-courtois. Adoptée de bonne heure avant le déclin, la satire s'emploie dans le genre produisant la plaisanterie. L'apostrophe et l'ironie y sont aussi utilisées. Le ton varie également du réalisme et du familier jusqu'à la caricature. Ce genre veut communiquer intellectuellement des valeurs menacées, comme en témoigne l'affirmation fort bien

144 Voir Bec 2000, 15–32.

145 Bec 1995, 19 et 43–46.

146 Duby 1997, 9 ; Voir aussi le schéma 2 « Modèle de communication », p.52.

réalisée dans le seul *sirventes* que l'on connaisse d'une femme, Gormonda de Montpeslier, qui par son poème défend la papauté et s'oppose idéologiquement à l'hérésie et à l'anti-cléricalisme. En fait, le *sirventes* de Gormonda est une contre-attaque, une réponse polémique destinée au troubadour Guilhem Figueira qui présentait ses affirmations - fort polémiques également - dans son *sirventes*, selon toute vraisemblance connu de Gormonda. Elle réfute point par point une attaque de ce dernier contre le Vatican.[147] Il n'est pas étonnant que les *cansos* soient conservées en plus grand nombre : les pièces satiriques n'étaient actuelles que pendant peu de temps et dans un cercle restreint.

Le *planh*[148] exprime des sentiments de tristesse et de perte. Il vante souvent les mérites d'un grand personnage décédé, sous la forme d'un éloge funèbre embrassant les traits du registre laudatif en même temps que du registre lyrique classique ou traditionnel. Dans le registre lyrique, nous incluons les registres amoureux, mélancoliques, admiratifs et affectifs. Le lexique utilisé est émotionnel et mélioratif. Le seul *planh* d'une femme qui nous soit parvenu est d'un manuscrit catalan et date, comme la plupart des pièces des *trobairitz*, de la première moitié du XIII$^{e}$ siècle. Le poème est dédié à la mort de l'aimé, ce qui est un cas très rare chez les troubadours.[149]

Le *salut d'amor* est une épître amoureuse en vers qui commence par une salutation, d'où vient le nom du genre. Normalement, le salut est adressé à la dame par le troubadour. C'est ainsi que plusieurs *saluts* parmi les dix-neuf conservés en langue d'oc ont été composés par Arnaut de Mareuil. On connaît ce genre de poème non-chanté aussi dans le Nord. Le *salut* d'amour d'Azalais d'Altier est adressé à une autre dame, à une certaine Clara repérable dans un jeu de mots inscrit dans le poème :

*E no'l siatz oimais avara,*
*Anz li siatz fina e clara*
*Que'l noms ni'l semblanz no'us desmenta*
Azalais d'Altier, vv. 89-99

(Ne lui soyez plus hostile, dorénavant
Mais soyez pour lui fine et claire
Pour que ni votre nom ni votre visage ne le démente.)

Cette Clara est identique à la *trobairitz* Clara d'Anduze, l'interlocutrice d'Uc de Saint Circ et la dame de la *razo* de celui-ci.

Le tableau montre le domaine étroit des pièces conservées des *trobairitz* dans l'ensemble des genres de la lyrique médiévale. Les genres mis en évidence ci-dessous (I :1,2,3,4 et IV :1) montrent le secteur dominant de la lyrique

---

147 Les poèmes de Guilhem Figueira et Gormonda de Monpeslier sont juxtaposés et peuvent ainsi faire l'objet d'une analyse commune dans l'article de Katharina Städtler , The Sirventes by Gormonda de Monpeslier. - The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours, éd. William D. Paden. Philadelphia : University of Pennsylvania Press 1989, 129-155.

148 Adopté du *planctus* de la tradition latine. Voir, C. Cohen 1958, 83–85.

149 Bec 1995, 21–22.

chez les *trobairitz*. On y trouve exclusivement le grand chant courtois, dont les *cansos* et les *tensos* sont prédominantes : 11 *cansos*, 10 *tensos*, 1 *sirventes*, 1 *planh* et 1 *salut d'amor*. Une femme troubadour fait exception en ce qui a trait au thème et au genre : il s'agit de Gormonda de Monpeslier. Quant aux troubadours occitans, leur lyrique connaît un registre plus large, qui inclut notamment, outre les genres mentionnés plus haut, *alba*, *pastorela*, *canso de la crosada*, *estampida*, *balada* et des genres parodiques.

TABLEAU 2 Classement typologique des genres lyriques [150]

I LE GRAND CHANT COURTOIS
1. **La *canso* troubadouresque** (+ chanson de croisade)
2. **Le *sirventes*** (+ chanson de croisade)
3. **Le *planh***
4. **La *tenso* et le *jocx-partit***

II GENRES A PERTINENCE THÉMATIQUE
A) Registre du « je » lyrique, chansons de femme
1. La chanson d'ami
2. La chanson de malmariée
3. L'aube
4. La chanson de croisade

B) Registre lyrico-narratif, chansons de femme
1. La chanson de toile
2. La pastourelle
3. La reverdie

C) Registre pieux
a) Genres à pertinence thématique
1. Reverdie (lyrico-narratif)
2. Pastourelle (lyrico-narratif)
3. Aube (« je » lyrique)
4. Chanson d'ami (« je » lyrique)
5. Chanson de croisade (« je » lyrique)

b) Genres à pertinence lyrico-formelle
1. Ballette
2. Rotrouenge
3. Rondet
4. Motet
5. Lai-descort
6. Canso (chanson à la Vierge – chanson de croisade)

D) Registres de l'anti-lyrique
a) Formes lyriques parodiées (burlesque, bachique, obscène, etc.)
1. Ballette
2. Motet
3. Rotrouenge
4. Canso (sotte chanson)

b) Formes spécifiques (registre du « non-sens ») :
1. Resverie
2. Fatrasie

150 Le classement est de Bec 1977, 38–39.

III GENRES A PERTINENCE LYRICO-FORMELLE
A)Registre lyrico-musical
1La rotrouenge
2. Le lai-descort (troubadouresque)
3. Le lai-farciture (arthurien)
4. Le motet

B) Registre lyrico-chorégraphique
1. Le rondet de carole
2. La ballet/balada
3. Le vireli-virelai/dansa
4. L'estampie

IV GENRES NON CHANTÉS
1. **L'épitre amoureuse, *salut d'amor***
2. Poèmes divers [151]

De ces quatre classes massives en volume, nous ne tenons compte dans cette étude que de la première, exception faite pour la pièce d'Azalais d'Altier qui appartient au groupe IV, littérature sans musique. Selon Christopher Page, spécialiste de la musique ancienne, les caractéristiques du genre grand chant courtois (il l'appelle *high style song)* sont: 1) la tendance aux stanzas aux vers isométriques 2) l'absence ou la rareté des refrains 3) la lyrique exclusive 4) l'absence d'appellation du/de la bien-aimé/e, si ce n'est en termes énigmatiques (*senhals*). Des différences sont visibles aussi en musique : la musique du grand chant courtois est 1) rhapsodique et 2) sans mètre strict. [152]

Le grand chant courtois jouit d'une certaine estime : dans un manuscrit médiéval, on distingue les *grans chans* des autres pièces relevant du registre popularisant, comme *estampies, pastourelles, ballettes* et *sottes chansons*.[153] Sans jugement de valeur, elle est pratiquement la seule qui ait fait l'objet d'études systématiques. Elle est aussi la classe la plus nette à délimiter. L'identification précise de la *canso* et de ses dérivés *sirventes*, *tenso* et *planh* est un trait complémentaire qui permet de démarquer le grand chant courtois. Les genres sont distingués dans la poésie des troubadours[154] et dans les arts poétiques en langue occitane, dont le premier, la *Doctrina de compondre dictats*, date de la fin du XIII[e] siècle et a été suivi par le code des *Leys d'amor* du Toulousain Guilhem Molinier vers le milieu du XIV[e] siècle. J'emploierai le grand chant courtois occi-

---

151 Parmi les exemples de la littérature française, citons *Les vers de la Mort*, de Helinand de Froidmont (1194-1197) et certaines pièces de Rutebeuf (carrière poétique entre 1245 et 1280).

152 Page 1987, 12–17.

153 Ms. Oxford, Bibl. Bodl. Douce 308 cité dans Bec 1977, I : 34, note 39.

154 Par exemple, *E mas cansos me semblo sirventes*, v.7, (Mes cansos me font penser à des sirventes), Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no.m lau, qu'anc non pogey tan aut* (PC 392.10).

*Domna Na Maria, tensos/ E tot quant cujava lassar*, vv. 9–10 (Dame Marie, je pensais abandonner tensos et autres genres), Maria de Ventadorn et Gui d'Ussel, *Gui d'Ussel, be'm pesa de vos*.

tan comme terme technique là où il constitue un genre clairement identifié tant par la formalisation que par la thématique.

Des catégories typologiques se croisent et des interférences de registre apparaissent naturellement. En ce qui concerne les *trobairitz*, les réseaux d'influences (motifs, registre, style) du grand chant courtois se croisent surtout avec le cadre lyrique des chansons de femme. Comme il s'agit tout de même d'un autre registre (« popularisant », ce qui se voit dans les motifs[155] et dans la forme, p.ex. les refrains), je me concentrerai sur le registre aristocratisant dont les traits essentiels sont listés dans le tableau suivant. Les chansons des femme-troubadours du corpus contiennent toutes les caractéristiques du registre aristocratisant sauf quand le sujet lyrique est une femme (paragraphe 9).

TABLEAU 3 Les deux grands registres [156]

| *Registre aristocratisant* | *Registre popularisant* |
|---|---|
| 1) **Grand chant courtois** | 1) Genres qui échappent, plus ou moins au grand chant courtois |
| 2) **Troubadouresque** | 2) Jongleresque |
| 3) **Extrafolklorique** | 3) Souvent parafolkorique[157] |
| 4) **Essentiellement lyrique** | 4) Souvent lyrico-narratif ou lyrico-chorégraphique |
| 5) **Occitanisant** | 5) Essentiellement français |
| 6) **Genres signés** | 6) Genres le plus souvent anonymes |
| 7) **Genres identifiables** | 7) Genres mal identifiables |
| 8) **Genres formellement près de la *canso*** | 8) Genres formellement indépendants de la *canso* |
| 9) Le sujet lyrique presque toujours un homme | 9) **Le sujet lyrique fréquemment une femme** |
| 10) **Tradition textuelle des XII^e^ et XIII^e^ s**. | 10) Tradition textuelle du XIII^e^ siècle |
| 11) **Registre à « historicité » limitée** | 11) Historicité plus large, littérature « oralo-traditionnelle » |

Dans le genre « chansons de femme » (IIA, B), les femmes (en tant que sujets poétiques) s'adressent soit à une amie, soit à leur mère, soit plus rarement à leur amant. Ce type de lyrique a tenu une place importante dans l'ancienne poésie romane et il survit dans la lyrique oralo-traditionnelle[158]. Dans le grand chant

155 Voir Bec 1977, I : 36 et vol. II, « Index des motifs popularisants ».

156 Le tableau est de Bec 1977, I : 34.

157 Bec considère une lyrique parafolklorique comme un texte et une présentation extrêmement dialectique entre le récitant et le public. Il s'agit souvent de pièces brèves, jongleresques, facilement mémorisables, ou à finalité chorégraphique. Bec 1977, I : 34, note 40.

158 Poésie hispano-arabe, chansons d'ami germaniques ou portugaises (*cantigas de amigo*) ou certaines chansons latines (recueil de Cambridge) ; voir aussi les chansons de femmes de tradition finnoise-carélienne-ingrienne où le *je* poétique est une femme, Timonen 2004, 85–86.

courtois, la femme est rarement le centre subjectif de la pièce chantée.[159] Il faut rappeler qu'au Moyen Âge, le «je » poétique n'est pas nécessairement le « je » du poète et que celui-ci se représente rarement dans son œuvre. Dans le corpus *trobairitz*, Azalais d'Altier[160] se nomme explicitement au début de la pièce.

En dehors de la poésie lyrique, il fleurit un genre particulier, les *ensenhamens*, qui appartiennent au registre didactique, parfois dit le « didactisme courtois » (nootti lisurista). Dans les *ensenhamens*, il s'agit d'enseigner un certain type d'attitude liée à la morale « courtoise » mais aussi d'apporter au lecteur ou à l'auditeur des instructions pratiques sur l'hygiène, la beauté, les vêtements et les bonnes manières. Les *ensenhamens* sont majoritairement composés par les troubadours.

**La forme**

La *canso,* accompagnée d'une mélodie, est la forme essentielle de cette poésie dont les *planhs* et les *sirventes* sont en fait des variantes. Sa structure a été réglée dès la fin du XII$^{e}$ siècle). Il s'agit d'un poème possédant un nombre variable de vers, répartis en strophes (*coblas*), unités métriques, musicales et sémantiques de 6 à 10 lignes (huit ou neuf à l'époque classique). Le rythme du vers le plus fréquemment employé compte sept et huit syllabes. Tous les couplets sont de structure identique mais le nombre et la disposition des rimes permettent une grande variété dans la composition. Les rimes peuvent être identiques dans toutes les strophes - c'est la forme la plus fréquente et la plus difficile des *coblas unissonans* -, elles peuvent se répéter par couples de strophes - *coblas doblas* - ou varier d'une strophe à l'autre - *coblas singulars*. Il y a aussi la rime *estramp*, isolée dans la strophe, mais qui se retrouve toujours à la même place dans toute la chanson. La pièce s'achève en général par un envoi (*tornada)*, dont la forme métrique reprend la fin de la dernière strophe. La forme métrique la plus élaborée est celle de la sextine d'Arnaut Daniel[161], où les six mots de la rime, les mêmes dans toute la chanson, changent d'une strophe à l'autre d'une façon réglementée. Dans le corpus des *trobairitz*, il n'y a aucun poème composé sous forme de sextine.

La forme du *salut* diffère de la *canso.* Ce genre non chanté est la lettre rimée, connu sous le nom *salut d'amor*, une épître amoureuse en vers adressée à la dame par le troubadour. Sa structure non strophique en octosyllabes à rimes plates, plutôt type narratif, évacue la possibilité mélodique.[162]

---

159 Bec 1977, I : 58.

160 *E tant ris e tant alegrier/Vos tramet Azalais d'Altier* (Tant de rires et tant d'allégresse vous envoi Azalais d'Altier) Azalais d'Altier, vv.5–6.

161 Voir p.ex. Arnaut Daniel, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (PC 29.14), éd. Toja, 373.

162 Bec 1995, 185–187.

## 1.3 Études précédentes

### 1.3.1 Aperçu sur l'histoire de la réception et de la recherche des textes *trobairitz* du XIVe siècle à nos jours

Dès le début, le rôle des Italiens a été crucial dans la conservation et la réception de la tradition manuscrite des *trobairitz* et des troubadours. En premier lieu, la plupart des chansonniers et des manuscrits ont été réalisés dans les ateliers italiens, et, en second lieu, les principaux collectionneurs de manuscrits furent italiens, surtout au XVIe siècle. Au XIIIe siècle, les grands noms du *dolce stil nuovo*, Dante et Pétrarque, pourtant admirateurs de la poésie des troubadours, n'ont pas manifesté le même intérêt pour les femmes-troubadours. Par contre, un autre écrivain italien contemporain, Francesco da Barberino (1264-1348) cite les noms des *trobairitz*[163] dans ses deux écrits *Reggimento e costume di donne* (ca1310) et *I documenti d'Amore*. La portée de son témoignage vient du fait que Francesco est un écrivain presque contemporain de la rédaction des *vidas.* De plus, après avoir visité le Midi, il connaissait bien la culture courtoise de la région occitane, ce qui se remarque dans ses textes.

Au XVIe siècle, Jean de Nostredame – frère de Michel de Nostredame, fameux pour ses prophéties – mène des « recherches » dans le domaine de la lyrique des troubadours. Dans ses Vies, publié en 1575 (Les vies des plus célèbres et anciens Poètes provensaux, qui ont floury du temps des comtes de Provence..., Lyon, Alexandre Marsilij, 1575), il cite un nombre de dames des cercles courtois et poétiques occitans du temps et y relève une dizaine de noms de femmes poétesses. Les « Vies » furent pendant longtemps la seule source permettant de connaître l'histoire des troubadours. Malgré un fond imaginaire et même fantaisiste, leur influence ne sera pas sans importance dans l'histoire de la réception des trobairitz : les noms mentionnés par Nostredame seront répétés jusqu´au XVIIIe siècle, spécialement chez les provençalistes italiens.164

---

163 Voir p.ex.le passage où il parle de la visite de la Comtessa de Dia à Toulouse, Francesco da Barberino, Del reggimento, parte settima, III § 1–5 ; Francesco da Barberino cite aussi quelques noms de *trobairitz* par ailleurs inconnues, ex. Blanchemain et Lisa de Londres, voir Bec 1995, 56–57 ; A. Rieger, Le chansonnier de Domna Blanchemain, 1994 <1995>, 57–78.

164 L'épître, datée d'Aix, le 1er juin 1575, est adressée « A la très chrestienne royne de France ».

En même temps que l'édition française des « Vies », parut une traduction italienne par J. Giudici, pareillement imprimée à Lyon, chez Marsilii :

Le vite delli piv celebri et antichiprimi poeti provenzali che fiorirno nel tempo delli Ré di Napoli, & Conti di Provenza …
Lione, Alesandro Marsilij, 1575. Les réimpressions de l'œuvre de Jean de Nostredame ont été réalisées par Crescimbeni à Rome (1710, 1722) et à Venise (1730), puis, plus dernièrement, par Camille Chabaneau et Joseph Anglade (Paris, 1913, 1970). La littérature francaise du XVIIe et du XVIIIe siècle connaît également les Vies de Nostredame, voir par exemple Mme de Sévigné, Correspondance, éd. Duchêne, 794.

Les érudits, comme l'abbé Jean-Pierre Papon dans son *Histoire générale de la Provence* (1777-1786, 4 vol.), mentionnent quelquefois les trobairitz, mais souvent en relation avec les troubadours et non comme artistes individuelles. Selon Pierre Bec, c´est surtout Jean-Baptiste Lacurne de Sainte-Palaye qui les retrouvera. Son *Histoire littéraire des Troubadours* (1794) cite les noms d'une dizaine de trobairitz : Azalais, Comtessa de Dia, Castelosa, Alamanda, Lombarda, Isabela, la « Comtesse de Provence » Maria de Ventadorn, Clara d'Anduza et Bieiris de Romans.[165] Lacurne de Sainte-Palaye a consulté des manuscrits de Florence et de Rome critiquant « les recherches » de Nostredame.

À l'époque du romantisme, le *Parnasse occitanien* (1819) de Henri-Pascal de Rochegude était l'une des premières anthologies d'importance avec ses deux cents poésies et la plupart des *vidas* et des *razos* conservées dans les chansonniers incluant les pièces de onze *trobairitz*. À la même époque, François-Just-Marie Raynouard, dans son *Choix des poésies originales des troubadours* (6 volumes, 1816-1821), intègre les textes de onze *trobairitz*. Le *Lexique roman,* qui inclut des citations des *trobairitz* les plus connues, ne parut qu'après sa mort (*Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, etc., 6 vol., Paris, Sylvestre, 1836-1844). Camille Chabaneau, suivant les traces de Raynouard, édite des textes des troubadours ou liés á ceux-ci, parmi lesquels des *vidas* sous le titre *Biographies des troubadours en langue provençale* (1885).

En Allemagne, Friedrich Diez et Carl August Friedrich Mahn continuent le travail de Raynouard en publiant pour le premier cité *Die Poesie der Troubadours* (1826) et *Leben und Werke der Troubadours* (1829) et pour le second *Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache* (1846-1853). Karl Bartsch se consacre aux textes inédits des XI$^{e}$ au XV$^{e}$ siècles : le *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur* vol. I, 1872, vol. II a été réédité par A. Stimming (*Provenzalischer Literatur)* en 1897 et Joseph Anglade (*Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge, des origines à la fin du XV$^{e}$ siècle*) en 1921. Le *Lesebuch* de Bartsch (publié dès 1855) contient des morceaux de la littérature occitane, en particulier du genre didactique (*Provenzalisches Lesebuch, mit einer literarischen Einleitung und einem Woerterbuche*, Elberfeld 1855) et devint après remaniements la *Chrestomathie provencale* (1868). Quant aux femmes-troubadours exclusivement, Oscar Schultz-Gora en recueille seize poèmes dans son édition, une monographie de 36 pages intitulée *Die provenzalischen Dichterinnen* (1888).

Au vingtième siècle, la recherche sur les troubadours fait dans l'ensemble des progrès en qualité et en volume, tout comme les connaissances sur la langue des troubadours. La grammaire de Joseph Anglade, la *Grammaire de l'Ancien Provençal ou ancienne langue d'oc* paraît en 1921 et dans le *Petit dictionnaire provencal-francais* d'Emil Lévy (1909) sont enregistrés tous les mots figurant dans les répertoires antérieurs, mais sans exemples. Le processus conduisant à l'élaboration du dictionnaire moderne de l'occitan médiéval est toujours en procès, mais s'est partiellement achevé en juillet 2008 et est disponible pour

---

165 Cité dans Bec 1995, 59.

tous en ligne.[166] Divers manuels facilitent maintenant le travail des étudiants et des chercheurs, en particulier des ouvrages comme la grammaire moderne *La lenga del trobar* de Maurice Romieu et André Bianchi de l'année 2002.

Les *trobairitz* sont connues par les occitanistes (provençalistes à l'époque), mais sans grande estime. Le jugement souvent cité de l'érudit francais, Alfred Jeanroy, dans *La Poésie lyrique des troubadour*s désigne bien les attitudes des scientifiques de l'époque (1934) à l'égard des femmes-troubadours : « Je me figure que nos 'trobairitz', esclaves de la tradition, incapables d'un effort d'analyse, se sont bornées à exploiter des thèmes connus, à user d'un formulaire courant, en intervertissant simplement les rôles. Il n'y aurait là que des exercices littéraires, au reste non dénués de mérite. Hypothèse pour hypothèse, il me paraît plus naturel de prêter à ces femmes 'nobles et bien enseignées', une certaine paresse d'esprit, une évidente faute de goût, que ce choquant oubli de toute pudeur et de toute convenance. »[167] En conclusion, Jeanroy dit qu'il ne se laissait pas être indigné par le sensualisme provoqué par les femmes : en fait, il voile son embarras par l'usage d'expressions comme « paresse d'esprit » et « faute de goût ». Il n'apprécie ni leur art ni leurs personnes et ne voit aucun talent ni intelligence en elles. De plus, il place les épithètes « nobles et enseignées », utilisées par les trobairitz dans les vidas, entre guillemets comme pour mettre en cause leur réalité, mais il ne questionne guère les mêmes épithètes chez les troubadours.

En 1946, Jules Véran publie *Les poétesses provençales du Moyen Âge et de nos jours* (Paris 1946), une œuvre popularisante sur le sujet. Depuis quelque trente ans, la recherche des trobairitz connaît un regain d'intérêt grâce à l'édition de Meg Bogin *The Women Troubadours. An Introduction to the Women Pœts of 12th-century Provence and Collection of their Pœms*. [W. W. Norton & Company, 1980 (1976)] – dont le corpus se base sur l'édition de Schultz-Gora - avec ses traductions en anglais. À partir de Bogin, un certain nombre d'études a été consacré à l'approche du *gender*, ce qui veut dire que ces études ont tenté de mettre en valeur le trait spécifique concernant la féminité des *trobairitz*. Les traductions anglaises des poèmes les plus fiables (parus dans l'édition) de Bogin sont celles de Sarah White, parues dans l'anthologie de Bruckner, Shepard et White.[168]

Bruckner a publié aussi un article pertinent intitulé « The Trobairitz » dans *Handbook of the Troubadours*[169], une collection indispensable pour les intéressés. Une vraie édition de base est la minutieuse dissertation d'Angelica Rieger[170] avec ses presque 800 pages, une édition critique avec les variantes des manu-

---

166 Le projet se déroule sous la responsabilité de la «Commission pour la publication d'un dictionnaire de l'ancien occitan» de l'Académie bavaroise des sciences. http://www.dom.badw-muenchen.de/ 3.9.2008

167 Jeanroy 1973, t.1 : 316–317.

168 Matilda Tomaryn Bruckner, Laurie Shepard & Sarah White, Songs of the Women Troubadours, édition et traductions, New York, Garland Publishers 1995.

169 Matilda Tomaryn Bruckner,The Trobairitz dans *Handbook of the Troubadours*, éd. F.R.P. Akehurst and Judith M. Davis, Univ. of California Press : Berkeley- Los Angeles 1995.

170 Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen. Niemeyer, 1991.

scrits, notes et glossaire ainsi qu'une analyse littéraire, culturelle et historique. Ses articles concernant les *trobairitz* individuelles (Alamanda, Bieiris de Romans, Gormonda de Monpeslier)[171] ont également beaucoup apporté à mon travail ainsi que l'article relatif aux illuminations des *trobairitz.*[172]

Outre celles de Rieger, les études et l'approche auxquelles je dois le plus sont celles d'un occitaniste, médiéviste, poète et philologue : Pierre Bec. Son œuvre *Chants d'amour des femmes troubadours* (Stock, 1995) est basée sur ses grandes connaissances de la littérature médiévale, de la langue occitane et de la poésie des troubadours en plus de la connaissance du contexte historique de l'époque. Signalons aussi, parmi ses travaux, *La joute poétique : De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels* (Les Belles Lettres, 2000) ; *Vièles ou violes* ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age, Paris (Klincksieck, 1992) ; *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale* (Éditions Paradigme, 1992) ; *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen âge* (Stock, 1984) ; *Anthologie des troubadours* (10/18, 1979, 2e édit. 1985) : écrit avec la collaboration de Gérard Gonfroy et Gérard Le Vot et *Anthologie de la prose occitane du Moyen Age* (XII$^{e}$-XV$^{e}$ siècle) (Aubanel, 1977 vol.1 - Éd. Vent Terral, 1987 vol. 2) et plus récemment *Le comte de Poitiers, premier troubadour. À l'aube d'un verbe et d'une érotique.* Collection « Lo gat ros ». Université de Montpellier III, 2003.

**Approches courantes à travers la dynamique triangulaire troubadour-dame-seigneur**

La fonction principale des troubadours était de communiquer, d'établir une relation avec les protecteurs et l'audience. La communication se faisait non seulement par leurs chansons mais aussi par leurs présentations qui assurément comprenaient du récit (introduction des chansons et de l'interprète, récitation des nouvelles, tout en mettant l'audience dans l'ambiance) au sein du chant et de la musique. Par leur poésie, les troubadours semblent fonctionner dans un univers sociopoétique dont le centre est pratiquement d'une façon invariable le

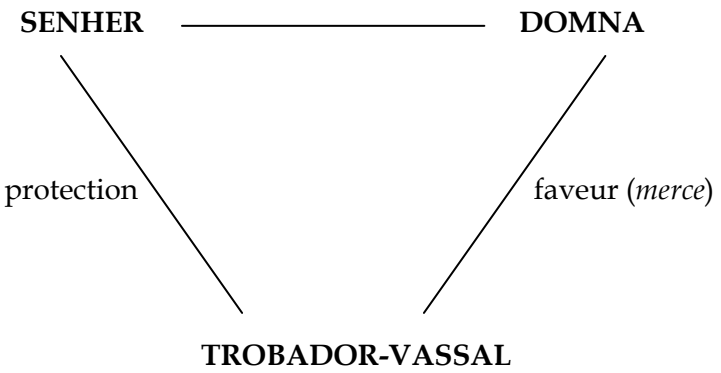
---

171 Alamanda – une trobairitz dans l'entourage des comtes de Toulouse? Dans Les Troubadours et l'État Toulousain avant la Croisade (1209). Actes du Colloque de Toulouse (9 et 10 décembre 1988), éd. par Arno Krispin, Bordes : C.E.L.O 1995 (Annales de Littérature Occitane 1), pp. 183–192 ; Was Bieiris de Romans Lesbian? Women's Relations with Each Other in the World of the Troubadours. Dans The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours, éd. par William D.Paden, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1989, 73–94 ; Un sirventes féminin – la trobairitz Gormonda de Monpeslier. Dans Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Southampton, 4.–10.8.1984), éd. par Peter T. Ricketts, London: A.I.E.O./ Westfield College 1987, pp. 423–55.

172 Ins e·l cor port, dona, vostra faisso – Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours. Cahiers de Civilisation Médiévale 28 (1985), pp. 385–415.

triangle troubadour-dame-seigneur. Cette dialectique triangulaire se traduit par le schéma de base [173] suivant :

SCHÉMA 1 Modèle de base à trois personnages (troubadour, dame, seigneur)




Les troubadours circulent entre les différentes cours seigneuriales, vicomtales et comtales pour se faire entendre et solliciter largesse. Certains (issus de milieux moyens ou modestes) sont au service des princes, des grands seigneurs et de leurs femmes, le couple patron *senher-domna* dont ils sollicitent faveurs et protection. Hébergés, accueillis et récompensés (argent, asil, habits, bijoux, terres ou animaux), les poètes louent les vertus et les mérites de leurs protecteurs. Si le troubadour était vassal, le seigneur lui avait donné une promesse de sauvegarde et de sûreté. Pour rendre un service en retour, les vrais troubadours-vassaux suivaient leurs seigneurs en voyages et à la guerre. Par les chansons d'amour, le troubadour tentait en particulier de gagner la bienveillance de la *domna*. En ce sens, le rôle de la *domna* fut d'offrir de la *merce*, de la faveur, si le troubadour et ses chansons lui plaisaient. La *merce* de la *domna* se manifestait dans la poésie sous forme d'amour, d'amitié, d'attitude favorable en général ou, plus concrètement, d'objet personnel, un ruban ou un gant, par exemple, ou un baiser ; en somme, une récompense de la part de la dame. (Voir pp. 144–148.)

En accueillant le troubadour, le patron lui offre l'occasion de le faire connaître ainsi que son œuvre dans les soirées et les festivités de la cour. Ainsi, le protecteur joue un rôle actif pour répandre la renommée du troubadour. Il faut rappeler que, dans l'entourage du prince et des cours, les troubadours sont constamment au contact du pouvoir, d'où il résulte qu'ils sont de gré ou de force mêlés aux intrigues politiques. Bertran de Born en est un exemple connu : il est intervenu dans les luttes d'influences entre Henri II Plantagenêt et ses fils, et également entre le roi d'Angleterre et le roi de France.[174] Certains d'entre eux

---

173 Voir le schéma dans Niiranen 1998, 115-117. La base de ce modèle a été originairement présentée par Pierre Bec au cours d'une lecture sur les troubadours dans le workshop Lo Gai Saber le 2 Sept. 1997 à Coaraze, France ; Voir aussi, Bec 1995, 40 ; Les modifications (schémas 2-5) sont par S.N.

174 Brunel-Lobrichon & Duhamel-Amado 1997, 123 ; Voir aussi p.ex. Le poème de Raimbaut de Vaqueiras, *Conseil don a l'emperador* PC 392.9a et les autres « cris de guerres » des troubadours au sujet des croisades, Puckett, 2001, 844-889 ; L'idée de Martine Clouzot sur la relation entre la musique et le pouvoir est également intéressante, voir Clouzot 2007, 115–138.

commentent volontiers les actualités religio-politiques comme le troubadour Lanfranc Cigala (d'ailleurs *judex* de son métier) qui critiquait la politique des croisades mais était en même temps partisan de la croisade Albigeoise.[175] Les personnes importantes (et naturellement les institutions qu'elles représentent) n'échappaient pas à la critique des troubadours : il existe un certain nombre de chansons anti-papales et anti-cléricales sans parler des chansons qui noircissent les princes mêmes dont ils dépendaient. Lanfranc Cigala, par exemple, a le courage de réprimander les rois français et anglais, les peuples allemands, les Espagnols, le comte de Provence et le pape. Dans la chanson, il n'hésite pas à donner ses conseils également à l'empereur.[176] Dans une autre pièce, il oriente sa critique acerbe contre le marquis Boniface II de Monferrat[177] dont la cour de Casale (voir la carte 1 « Cours des troubadours »p.84) accueille des troubadours tels que Raimbaut de Vaqueiras (qui suit son patron jusque dans ses campagnes), Peire Vidal, Gaucelm Faidit et Arnaut de Marueilh.

Toutefois, selon le cas et selon l'accueil qu'il reçoit chez le couple seigneurial, le troubadour répand la réputation de ses patrons (schéma 2, modèle du pouvoir et de la renommée réciproque). Le pouvoir des troubadours repose sur leur savoir qui s'exprime par les paroles, les gestes et la musique et produisent un effet cognitif et émotionnel. L'art de la communication assure la maîtrise, la prééminence au cœur du système.[178] Il est possible que ces *sirventes* expriment non seulement des opinions des troubadours individuels mais qu'ils reflètent aussi les intérêts d'un groupe, « l'opinion publique », ou qu'ils aient également pu contribuer à former cette opinion.[179] Tout le système se base donc sur le pouvoir et la réputation réciproques. Le premier mentionné sera analysé dans les chapitres « Pouvoir et soumission », (pp. 148–150) et « Le métier du *trobar* », (pp. 66–80), « Valeurs intellectuelles, (pp. 150–163) et le second mentionné sous la notion de la *fama/pretz/respect* (pp.164–173).

---

175 Throop 1939, 395 et 402–403.

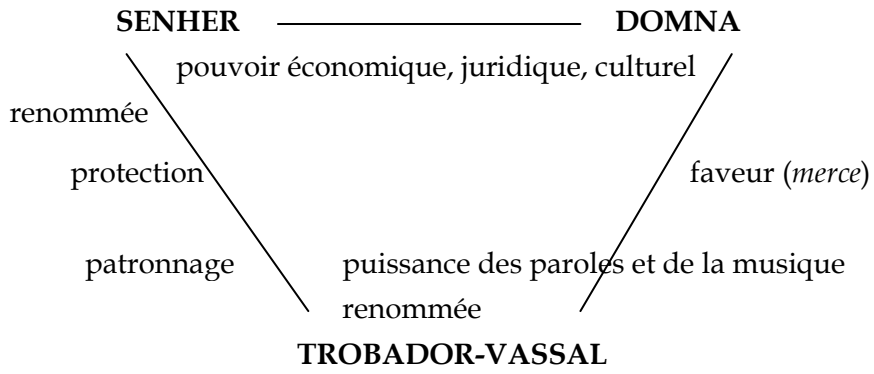
176 Keller 1995, 300–301.

177 Lanfranc Cigala, *Estier mon grat mi fan dir vilanatge* PC 282.6, éd. Branciforti 1954, 204.

178 Pòrtulas & Miralles 1998, 16.

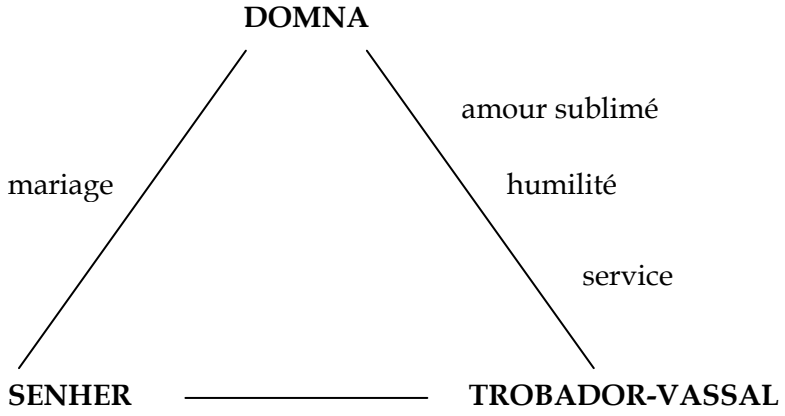
179 Throop 1939, 382 ; Cf. la position double des *podestà*-troubadours en Italie du Nord comme Rambertino Buvalelli, Cabré 1999, 128–129 ; Martinez 1995, 278.

SCHÉMA 2 Modèle de communication (pouvoir et renommée réciproques)




Selon le mode d'approche, le modèle se modifie encore : les romantiques du XIX[e] siècle (« lady on the pedestal ») et l'approche qu'on peut aujourd'hui appeler un courant de pensée issu de la psychanalyse et de l'amour mystique (schéma 3. Modèle de l'amour sublimé), s'intéressent essentiellement à la communication interpersonnelle entre la dame et le troubadour, ce qui fait intervenir à la fois des processus affectifs et inconscients. Dans ce modèle, c'est la femme, la *domna* qui se trouve au centre du système et l'assimilation du service amoureux au service féodal qui est mise en valeur. La vertu principale du soupirant est l'humilité, (*h)umiltat*. La *fin'amor,* concept ambigu des troubadours qui se traduit littéralement « amour épuré » ou « amour parfait », implique des rapports de soumission de nature féodale de la part de l'amant à l'égard de sa dame : il lui prête hommage, lui jure fidélité et obéissance, se soumet à ses caprices et implore sa grâce (*merce*).

SCHÉMA 3 Modèle de l'amour sublimé




Julia Kristeva relève « l'attribution du rôle du suzerain à la femme et du rôle du vassal à homme, la dame exercant une `saisie´, l'homme un `service´ ».[180] De même, C.S. Lewis propose que le rapport intensif entre le seigneur et le vassal

180 Kristeva 1983, 347–348.

serve comme un modèle pour les amants courtois.[181] Dans ce modèle, la *domna* est vue comme un personnage lointain et inaccessible, d'habitude d'un niveau social supérieur au troubadour. Comme il s'agit généralement de la femme du seigneur, donc d'une femme mariée, la *fin'amor* est vue comme adultère. Un tel amour est considéré avant tout comme l'exaltation du désir et de la passion, la quête idéalisée d'un amour sublimé qui ne peut se réaliser dans le mariage.[182] Denis de Rougemont aboutit dans sa démarche à placer la naissance de l'amour-passion au Moyen Age et insiste sur la significance du concept de l'amour troubadouresque : il soutient que l'amour tel que nous le connaissons ainsi que toute la poésie occidentale nous viendraient des troubadours des XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles.[183] Les approches d'inspiration psychanalytique, celles de Jacques Lacan et de Julia Kristeva en tête expliquent le phénomène par la défense psychologique : les hommes sans amour ont créé la conception de l' « amour à obstacle ».[184]

De l'autre côté, quelques études à tendance féministe[185] ou autrement favorables aux activités féminines[186] inclinent également à voir dans le rôle de la *domna* ainsi que dans les conséquences (amélioration du statut de la femme, diffusion efficace des bonnes manières) une position sociale considérée élevée comme plus importante qu'elle ne l'était probablement en réalité, peut-être comme une réponse à l'approche « homosociale » (voir le schéma 4) selon laquelle la femme devait se contenter d'un rôle de figurant dans le triangle amoureux. Sa contribution était de s'occuper de la fonction éducative de la culture courtoise (schéma 4).

---

181 Lewis 1986, 12.

182 Jacques de Caluwé, Le mythe des troubadours dans la littérature occitane contemporaine. Neophilologus vol.64 no 4. Apr. 2005, 493–502. http://www.springerlink.com/content/p4824x224l04l884 3.9.2008

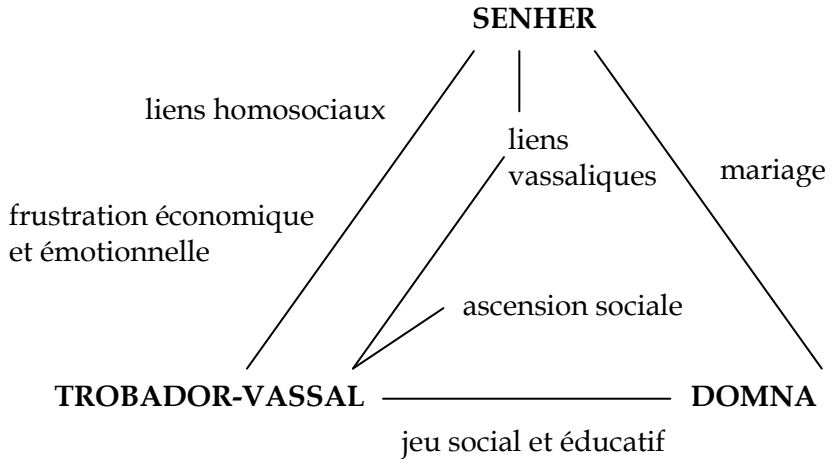
183 Gay-Crosier 1971, 43 ; Voir aussi, de Rougemont 1972 ; Lot-Borodine 1961; Bloch 1991.

184 Lacan 1985, 141 ; Kristeva 1983, 347–348, voir ci-dessus ; Voir aussi le thème de la « délectation morose » qui désigne le plaisir inhérent à l'insatisfaction du désir et savouré comme tel, Baladier 1999, 185–195.

185 *Fin'amors was a highly ritualistic code of love that elevated women to sexual equality with men in romantic relationships between the sexes: its codes and practices centered on female sexuality*, Callahan 1991, 496 ; Sankovitch 1989, 183–193 ; Voir aussi Sankovitch 1999, 113–126 où elle interprète les *trobairitz* par la théorie de Luce Irigaray.

186 Selon Paul Zumthor, la position de la *domna* élevée a permis un changement de mentalité européenne à long terme : « Que la femme soit dite seigneur ne changeait sans doute pas grand-chose aux mœurs du moment mais, à long terme et par le biais de ce langage, bouleversa la sensibilité européenne. », Zumthor 2000, 59 ; Tomasovszky 2004, 269.

SCHÉMA 4 Modèle homosocial et jeu éducatif




L'Allemand Erich Köhler a fourni une explication socio-historique de la poésie courtoise dès les années 60. Selon Köhler, c'est la frustration émotionnelle et économique des jeunes chevaliers qui domine dans la poésie. Les valeurs de celle-ci, issues des aspirations et des frustrations d'un groupe social plus ou moins précis, en fondent la force motrice et ce sont les troubadours qui la rendent réceptibles pour la noblesse.[187] Gourevitch propose également que la poésie reflète la situation sociale des rejetons des familles nobles à la recherche de fiefs ou d'une fiancée fortunée.[188] Gourevitch se joint ainsi aux chercheurs qui considèrent que ces genres littéraires (poèmes d'amours, romans d'aventuriers) traduisent les pulsions sexuelles des jeunes chevaliers sous une forme sublimée.

Pour leur part, Georges Duby et Jean-Charles Huchet affirment que le Moyen Age est surtout une culture mâle. Dans la préface de son « Mâle moyen âge », Duby affirme que tout le moyen âge est une période masculine sans appel : « Je n'entends qu'eux [les hommes] », réclame-t-il.[189] Huchet écrit sur le même ton en disant que l'existence des *trobairitz* est douteuse et que leurs poèmes sont seulement des parodies de la *fin'amor*.[190] Ce qui importe dans ce modèle, ce sont les liens homosociaux rattachés au pouvoir, à la compensation économique, au service vassalique et à l'amitié masculine. Selon Duby, si la *fin'amor* civilise, elle existe surtout pour raffermir les assises politiques de l'organisation sociale parce qu'elle resserra le lien vassalique. Dans la figure de la *domna*, Duby voit des tendances « homosexuelles »[191] qui l'identifient plutôt à

187 Selon Köhler, la littérature de la période féodale traduit facilement les changements sociaux, Köhler 1962, 6 ; Köhler 1964, 35–38.

188 Gourevitch 1997, 220–221.

189 Duby 1988, i.

190 Huchet 1983, 89–90.

191 Duby 1988, 47 ; De même, Bec parle d'« homosexualité », Bec 2004, 118-122. Je préfère le terme « homosocialité » que l'on peut définir tout simplement comme la solidarité entre les hommes. Voir, Hekma 1988, 12-13.

celle du seigneur, de son époux et protecteur. L'amant est nécessairement un *juvenis*, homme non-marié, ce que répétent les troubadours Marcabru et Cercamon et ce qui se remarque dans les portraits de *vidas*.[192] Duby voit la femme comme objet et non comme sujet : pour lui, il est question d'un jeu masculin, parallèle à celui du mariage, qui tenait un rôle fondamental dans la distribution des pouvoirs. La femme aristocrate représente une proie théorique pour tous les mâles vivant à la cour, frustrés qu'ils sont par leur sexualité insatisfaite, et résignés qu'ils sont à l'idée que le mariage avec une femme noble et fortunée qui leur permettra de fonder une lingée sera improbable. Dans ce cadre, la femme est un leurre et un prix : leurre parce qu'elle est offerte jusqu'à un certain point par celui qui la tient en son pouvoir et qui mène le jeu (le mari, le père ou l'autre parenté masculine sous la personne du seigneur) et prix d'un concours permanent entre les jeunes hommes de la cour, canalisant leur puissance aggressive et sexuelle.[193]

Suivant en cela une idée similaire à celle de Duby dans son « Mâle moyen âge », la fonction didactique de la *cortesia* est souvent rattachée au besoin de civiliser les chevaliers et de canaliser leur énergie : « La courtoisie et la chevalerie s'entendent pour éduquer, civiliser, socialiser les guerriers frustes et turbulents des maisons nobles mais surtout pour ordonner, organiser autour de quelques grandes figures du pouvoir, autour de quelques grands patrons, en une hiérarchie plus ou moins lisible, les énergies dispersées et inutiles des petits seigneurs de la guerre. »[194]

Analysant la relation intersexuelle de la *fin'amor*, Duby utilise les métaphores de l'école et de l'éducation, consciemment ou non :[195] « C'est un exercice nécessaire de la jeunesse, une *école*. Dans cette *école*, la femme occupe la place du *maître*, en position dominante, attendant d'être servie. Cet amour-ci apparaît en fait comme l'*école* de l'amitié. » Il continue : « Le rapport *pédagogique* vient donc de la confusion entre l'image de la dame et celle du *maître*. » Duby va jusqu'à admettre que « la femme a une mission d'*éduquer* les jeunes ». Par l'intermédiaire de cette fonction des femmes, la *fin'amor* civilise donc toute la société courtoise où « elle constitue l'un des rouages essentiels dans le système *pédagogique* dont la cour est le lieu ». En ce sens, la contribution de la dame n'est pas du tout insignifiante, et nous l'examinerons dans le ch.5.2. « Qualités intellectuelles », pp. 150–164.

Les textes permettaient la communication entre un chanteur (ou récitant ou lecteur) et un auditoire. Pour cette raison, la poésie médiévale tend à remplir une attente de l'audience.[196] Les schémas 5a et b montrent que les troubadours fonctionnaient aussi commes des médiateurs entre individu et communauté en

---

192 Voir, p.ex.: *Mas pois qu'el ac moiller non fetz cansos* (Mais, après avoir pris femme, il ne fit plus de chansons), Vida d'Uc de Saint-Circ A : 13, BS, 240.

193 Duby 1990, Mâle moyen age, 47-48.

194 Brunel-Lobrichon 60.

195 Duby 1990, Mâle moyen age, 47. Les italiques sont par S.N.

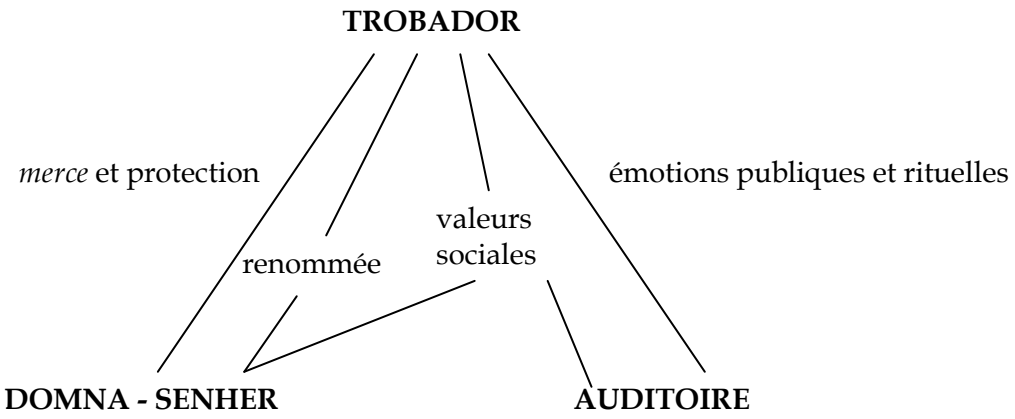
196 Zumthor 2000, 52 et 58.

interprétant des émotions et des valeurs.[197] Dans ces conditions, l'expression des sentiments a, quelle que soit la sincérité de l'émotion ressentie, un aspect de théâtralité : vraie ou fausse, la douleur et la joie sont « jouées ». La représentation obéit à un code de communication, qui exprime vivement les affections et les communique à l'auditoire. Sur une base rhétorique, les troubadours composaient pour un auditoire féminin.[198]

Psychologiquement, bien qu'il y ait des sensations de base (p. ex. joie, colère, chagrin) communes à toutes les sociétés, les émotions sont culturellement construites. Dans le cadre des cultures ou des sociétés médiévales, si les unes privilègient les symptômes corporels et les autres apprécient les expressions jongleuresques, certaines distinguaient également les émotions selon le *gender*.[199]

Le but de cette thèse est de mettre en lumière la richesse en émotions et en valeurs des textes troubadouresques. (Voir les schémas 5 a et 5 b.) En fait, les troubadours et les *joglars* semblent avoir la responsabilité de transmettre les valeurs essentielles de la société courtoise par le chant, le récit et la conversation. Cette propriété ne dépend nullement ni du groupe social ni du *gender* de l'auteur, même si certaines valeurs et émotions sont accordées plus volontiers aux hommes alors que d'autres le seront pour les femmes.

SCHÉMA 5a Modèle de communication




Dans cette optique, l'échange est centré sur la transmission d'informations et de connaissances autant qu'à la communication interpersonnelle. Dans cette étude (schéma 5b), qui met en valeur les *trobairitz* au lieu des troubadours, le concept

---

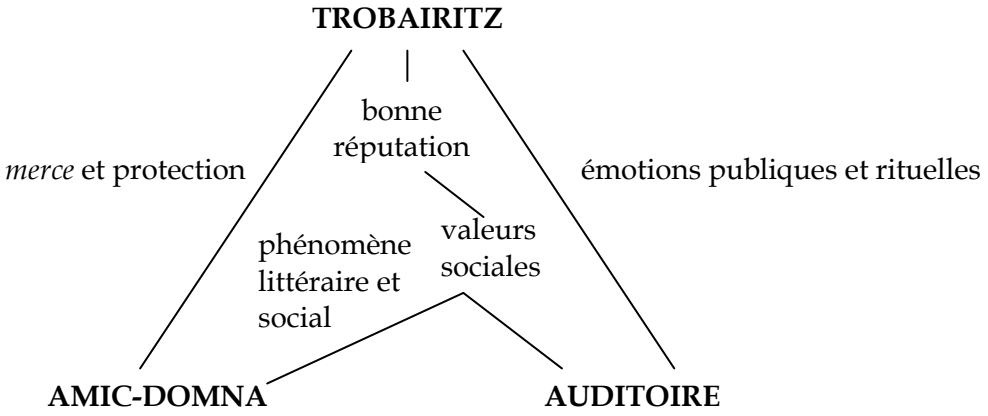
197 D'après la théorie constructiviste, la lyrique est un langage d'émotions permettant un lien entre les hommes et entre l'homme et son milieu. Ce langage ne s'identifie pas nécessairement avec la réalité vécue. La théorie cognitive des émotions tracée par Jean-Paul Sartre (Esquisse d'une théorie des émotions, Hermann, Paris, 1938) renvoie aux théories constructivistes de la signification. Selon Althoff, dans la société médiévale, les émotions avaient une fonction sociale et suivaient l'ordre social, voir Althoff 1998.

198 Spence 1988, 110-111.

199 Sur « l'universalité » des emotions, voir Rosenwein 2002, 821 et la note 73.

de *pretz* (souvent présent chez les *trobairitz*) est associé à la notion de *fama,* vue comme une des valeurs sociales essentielles chez les *trobairitz*. Les notions de *pretz* et *fama* seront discutées dans le chapitare 5.3.1., p.164.

SCHÉMA 5b Modèle d'intégration des *trobairitz*




Au niveau des liaisons sociales ou féodales, il faut noter que tous les troubadours n'étaient vassaux que métaphoriquement ; en ce qui concerne les *trobairitz*, leur position varie dans les poèmes : certaines dominent, certaines se soumettent sans être pour autant considérées comme « vassales ». Le « féodalisme »[200] occitan connaissait pourtant les femmes - vassales et les femmes-seigneurs qui étaient responsables du pouvoir local.[201] Par exemple, Ermengarde de Narbonne entre indépendemment dans les diverses ligues, dirige ses troupes, rend la justice (et est autorisée à la rendre par le roi Louis le Jeune), fait la paix et rencontre le pape. La vicomtesse administra par elle-même ses domaines du vivant des deux maris.[202]

---

200 Depuis le livre fondateur de Marc Bloch sur La société féodale (1939), la polémique sur l'interprétation du phénomène (de la genèse à la structure sociale) ne semble pas tarir. La féodalité n'est nullement uniforme et de grandes différences régionales existent. Les régions méridionales subissent l'influence du droit romain : la France du Sud, en particulier la Provence et le Languedoc, l'Italie et l'Espagne, ont développé des formes de féodalité très différentes des zones classiquement étudiées du Nord de la France où les institutions sont similaires à celles du monde germanique.

201 Voir par exemple un serment, prêté à la vicomtesse de Nîmes, de tenir fidèlement le château de Bernis, vers 1159, Brunel no 83, 83 ; pour un serment de fidélité prêté par une femme à une femme, voir eg. le serment prêté par la vicomtesse d'Avignon à la comtesse de Forcalquier, Alix II vers 1103, Brunel no 8, 11 ; les femmes avaient le droit de rédiger des testaments. Selon un testament de Petronella de Buillo (de l'année 1195), celle-ci possédait des maisons, des vignes, des prés, des champs et de l'argent et faisait des dons aux communautés religieuses. Un second testament de la même dame est daté de 1204, Brunel no 282, 274–278 ; voir aussi les femmes seigneurs dans les sceaux (p.ex. les sceaux de la comtesse de Provence et de celle de Forcqalquier de l'année 1220) en équipement du chevalier, Bedos-Rezak 1988, 75.

202 Ses actions d'Ermengarde de Narbonne sont bien documentées, Histoire générale de Languedoc, 722–870.

Si les *trobairitz* ne faisaient qu'inverser les rôles, comme le dit Alfred Jeanroy (voir ch. 1.3. Etudes précédentes, p.48), ce serait l'homme qui occuperait la place du seigneur. La réalité n'est pas si simple : les nuances de ce phénomène dépassent les axes homme-femme et seigneur-vassal. Dans la poésie des *trobairitz*, le *senher* ayant été pratiquement effacé, elles s'adressent aux *amics* et aux autres *domnas* et *donzelas*.[203] Il s'agit d'un phénomène littéraire et social où on peut voir l'aspect d'un jeu, d'un jeu de rôles, d'un jeu de pouvoir et donc d'un jeu social. Par ce jeu, on éduquait et on s'éduquait. Les chansons comme tous les autres textes troubadouresques servaient dans l'éducation et dans la socialisation de « canaux informels »[204] qui transmettaient des savoirs, des valeurs, des émotions ou des gestes techniques. En général, le rôle de la femme médiévale dans l'éducation et dans la socialisation semble être plus important qu'on l'a cru jusqu'ici.[205] Ce modèle veut mettre en valeur non seulement la communication interpersonnelle, mais aussi la transmission des valeurs et des savoirs dont certains permettent d'entretenir l'image des *trobairitz* et en même temps de les intégrer (ou de s'intégrer) encore plus étroitement dans les réseaux sociaux des troubadours. En ce sens, on peut parler d'une stratégie comme mode de conduite, une façon d'agir dans l'incertitude qu'expérimentaient les *trobairitz* en tant que femmes troubadours.

**Approches dans le domaine de la recherche sur la femme médiévale**

La recherche sur l'histoire des femmes a été longtemps liée à l'histoire quotidienne, autrement dit l'étude des travaux domestiques et des soins à apporter aux enfants. Par la notion du patriarcat,[206] les femmes ont été réduites à un statut subordonné qui limitaient leurs raisons d'être aux tâches domestiques et reproductrices. Valorisée dans ce dernier rôle, cantonnée dans celui d'épouse, la femme n'existe en fait, à proprement parler, que par rapport à l'homme qu'elle met au monde et qu'elle met en valeur par sa descendance. Dans cette approche, les femmes du passé sont considérées comme des êtres apolitiques, informels ou extérieurs qui s'occupent avant tout de la sphère privée.[207] L'exclusion des femmes de la vie publique, leur cloisonnement et leur association aux enfants, à la matière et aux animaux, sont des conséquences considérées comme

---

203 Voir appendice II : I.

204 Cette expression de Beaune concerne l'éducation donnée en dehors des écoles et de l'écrit. Beaune 1999, 11.

205 Frugoni 1991, 414–415 ; Lett 1997, 154–157; Delumeau 1992, passim ; une approche modérée du fait de savoir lire des femmes des pays d'Oc, Paterson 1993, 253–256 ; Pour les femmes cathares, voir Biller 1994, 81–82.

206 Le patriarcat se rapporte à un système social qui voit l'homme comme l'autorité masculine et paternelle. Cette autorité se manifeste soit au sein de la famille (voir le statut de *pater familias* dans l'époque Romaine)) soit dans la société (voir la *position historique du patron)* ou dans la rhétorique nationale. Voir surtout la conception d'un patriarcat historique qui dépend des constructions sociales, Lerner 1986, 222 ; Ortner 1974, 67-87.

207 Sur le rapport entre l'histoire quotidienne (*Alltagsgeschichte)* et l'histoire des femmes, voir Wierling 1995, 154.

inévitables du patriarcat. En outre, les femmes ont été considérées comme des êtres intellectuellement inférieurs. Dans la théologie et les pratiques médiévales, leur position est estimée souvent comme étant plus éloignée de Dieu.[208]

Quand les femmes-troubadours sont « retrouvées » et leurs poèmes étudiés, publiés et traduits en anglais par Meg Bogin[209] dans les années 70 du siècle dernier, l'intérêt ne semble pas cesser à l'égard de ces poétesses qui ont su donner une « voix » à la femme médiévale[210] et ont été même considérées comme les ancêtres du mouvement émancipatoire féministe.[211] Selon cette approche, la lyrique des femmes semble être directe et spontanée et les poèmes se lisent comme des récits rétrospectifs en vers qu'une personne réelle a faits de sa propre existence en mettant l'accent sur sa vie individuelle.[212] Selon Anne Callahan : *The trobairitz style is direct. The poems read like letters, journals, diaries of lived experience*.[213]

Pourtant, comme on a très peu de sources sur leurs « vies privées » (circonstances familiales, habitudes quotidiennes), cela peut conduire à des interprétations abusives. Le couple conceptuel public/privé n'est pas facile à définir dans le cadre médiéval, du fait d'un manque de distinction ou de pénétration entre ces deux sphères.[214] Pour cette raison (et à cause des études pertinentes déjà existentes portant sur leurs identités historiques), l'accent sera mis sur leur langage et sur leurs activités poétiques, là où l'aspect public et performatif joue un rôle majeur. On ne peut cependant pas se contenter d'étudier les activités des *trobairitz* seules sans examiner les rapports avec les hommes (troubadours). Il faut que l'histoire des femmes soit intégrée, que cette dimension ait une portée dans un cadre historique plus général. Ni l'idée de la femme comme victime, ni celle de la femme comme héroïne n'est fructueuse comme point de départ.[215]

---

208 Ross 2001, 135 ; Malone 2000, 17-18.

209 Meg Bogin, *The Women Troubadours*. Scarborough: Paddington, 1976.

210 William D. Paden, éd.*The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989 ; Margherita Spampinato-Beretta, Les trobairitz: la voix féminine au moyen âge. *Revue des langues romanes*. 100.1, 1996, 17-48 ; Robert Lafont, La Voix des dames. *Revue des Langues Romanes* 101,1997, 185-205 ; Orsolya Tomasovszky, Les trobairitz – une voix féminine de la poésie médiévale. *Revue d'Études Françaises* 9. Textes réunis par Yann Foucault et Judit Karafiáth, Budapest, 2004, 265-272; Marianne Sandels, *"Känn bara inte, vackre vän, någon rädsla …" Kvinnans "röst" i lyriken på de romanska språken*, 1100–1350. ["Fair friend, do not fear… " The woman's "voice" in Romance-language lyric pœtry, 1100–1350.] Uppsala: Almaviva, 2005.

211 Bogin 1980, 13; Tomasovsky 2004, 269.

212 Voir p.ex. Sandels 1980, 151.

213 Callahan 1991, 496.

214 Voir la sociogenèse de la distinction, le « processus de civilisation », Elias 1977, 13–14 ; Dans l'Histoire de la vie privée (t.2), Duby constate que « entre la vie privée et le public, il s'agissait bien de compénétration, d'osmose », Duby 1985, 31 ; cf. Habermas 1990, 26–30.

215 Zemon Davis 2004, 155-158.

En dehors du domaine d'études des *trobairitz*, les scolaires ont trouvé des signes de la « féminisation » du XII^e^ et du XIII^e^ siècles en littérature (la vision de la littérature courtoise où la femme « domine » l'homme), dans la vie sociale (les grandes dames) mais surtout dans la vie religieuse (culte de Marie, ordres religieux féminins qui s'occupent de la charité, des soins aux malades, de l'enseignement etc.), domaines où leur dévotion suscite la confiance et permet aussi l'intégration.[216] En gros, l'attitude du christianisme à l'égard des femmes est variable et l'Eglise médiévale n'est pas monolithique à ce sujet.

Dans la documentation médiévale, la « voix » de la femme est rare et le plus souvent limitée à ces couches supérieures. L'historien Jean Verdon partage les documents médiévaux s'intéressant aux femmes en deux catégories : « les moniales qui se sont consacrées à Dieu et les grandes dames qui manifestent des qualités viriles ».[217] L'historien Jacques Le Goff pour sa part constate que « la femme [médiévale] n'est pas définie par des distinctions professionnelles, mais par son corps, son sexe, ses relations avec des groupes. »[218] Si les femmes participent activement à la vie économique, leur cadre professionnel au Moyen Âge était surtout celui de l'alimentation, du textile et de la médecine, domaines associés aussi aux fonctions domestiques.[219] Ces observations m'ont invitée à chercher des marques d'éventuelles « distinctions professionnelles », en dépit du fait que le *trobar* n'était pas le métier ni la fonction singulière des *trobairitz* : cette remarque s'applique d'ailleurs au cas des troubadours qui tous avaient un ou plusieurs autres rôles professionnels dans la société, et ce particulièrement avant le XIII^e^ siècle.)[220] Le niveau d'élaboration des poèmes, les connaissances des conventions poétiques ainsi que l'intégration sociale des *trobairitz* aux cercles troubadouresques m'ont convaincue de l'impossibilité de la naissance spontanée de leurs chansons. Même si on a trouvé les différences dans leur style et dans leur rhétorique[221] par rapport au *trobar* « masculin », des critères grammaticaux et formels (adjectifs et participes passés féminins), la désignation du partenaire (*mos amics, amis, mos maritz, mos cavaliers* etc.), l'apostrophe directe de l'ami sont les seuls marqueurs non ambigus de la « féminité ».[222]

---

216 Ch. *Frauenfrage* et féminisation du christianisme aux XII^e^-XIII^e^ siècles, Fossier 1982, 322-323 ; Bunym 1984 ; Sullivan 1988 ; Lehmijoki-Gardner 1999.

217 Verdon 1999, 9.

218 Le Goff 1989, 29.

219 Voir, Herlihy 1990.

220 L'idée du poète à temps plein atteint son apogée avec le romantisme au XIX^e^ siècle, mais caractérise toujours l'impression habituelle sur les troubadours.

221 Ferrante a découvert des sentiments de frustration et de perte dans la rhétorique des *trobairitz*, Ferrante 1989, 63–72 ; Shapiro considère qu'elles s'expriment plus sensuellement et plus directement (désignation par le nom de l'*ami* tandis que les hommes désignent les femmes seulement par l'appellation *domna*) que les hommes, Shapiro 1978, 562 ; Bruckner constate la fréquence de thèmes et de concepts de fidélité et de tromperie, Bruckner 1985, 251–252 ; Kay remarque le motif de la crainte de *gelos* et de *lauzengiers*, Kay 1990, 107–108.

222 Bec 1995, 24.

## Le concept du *gender*

Souvent, les notions de « masculin » ou « féminin » s'utilisent indifféremment, comme des caractéristiques données ou naturelles, indépendantes de leur contexte. Figure importante du *gender studies*,[223] Judith Butler[224] indique comment le gender masculin ou féminin peut se reformuler, comment le terme «masculin» acquiert un sens que ce terme n'avait jamais eu auparavant, ou comment s'insèrent dans «féminin» des éléments qui lui étaient étrangers. Butler parle d'une mise en représentation plutôt que d'un rôle. Comme les membres de toutes les sociétés, les gens du passé tentaient de s'adapter à la norme pour obtenir une identité reconnue par les autres. Bien évidemment, la norme varie selon l'histoire et les cultures. Malgré la pression de la conformité, il reste malgré tout une marge de comportement qui autorise la configuration des caractéristiques de la norme et le fait de jouer avec celles-ci. Il faut donc se demander quelles étaient les normes des femmes-troubadours et avec quelle marge de manœuvre elles pouvaient réguler ces critères.

Le terme *gender* est établi lexicalement dans la recherche anglo-saxonne et nordique. En français, le terme de *genre* renvoie avant tout au genre grammatical. C'est pour cela que je préfère employer le terme anglais *gender* comme outil théorique pour conceptualiser la construction sociale et historique des femmes-troubadours. La recherche francophone utilise aussi le terme de *féminité textuelle*[225] dans le cas où le « je » qui chante est écrit pour une femme. On ignore si les textes écrits servaient dans les présentations des troubadours ; pour cette raison, le terme de *voix féminine* serait peut-être le plus correct malgré le fait qu'on ne sache pas non plus si c'était un homme ou une femme qui chantait finalement devant le public. De toute façon, dans les cas où les attributions sont incertaines, il s'agit au moins d'une voix ou d'un rôle placé dans la bouche d'une femme ce qui, pour sa part, participait à produire et créer la féminité.

Il est vrai que le fait de connaître le *gender* de l'auteur influence notre façon de lire et d'interpréter le texte.[226] Romaniste et littéraire, Marie Maclean donne pour exemple le conte de l'*Homme enceint*, connu dès le neuvième siècle. La présentation du conte devait varier beaucoup selon le *gender* du narrateur ou de l'auditeur. Une femme qui raconte aux autres femmes accentue certainement des remarques différentes de celle qui s'adresse à une audience mixte ou de l'homme communiquant à des hommes. Les éléments ironiques ou parodiques ne sont pas toujours visibles dans le texte écrit ; tous les sous-entendus, les re-

---

223 On appelle *gender studies* un domaine d'étude portant sur la question du *gender* (c'est-à-dire du genre dont la masculinité et la féminité sont avant tout une construction sociale) qui s'est développé depuis les années 1970.

224 Judith Butler propose sa théorie de la performativité du genre dans l'œuvre *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge 1990. (*Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, tr. de Cynthia Kraus. La Découvert : Paris 2005.)

225 « Pièce centrée autour d'un `je´ lyrique féminin mais dont l'auteur peut être éventuellement un homme », distinctive de la *féminité génétique*, Bec 1995, 49, 23 et 48.

226 Bruckner-Shepard-White 1995, p. xliv ; Voir le jugement d'Alfred Jeanroy (1973), cité dans la p. 48.

gards intentionnels et les ironies cachées sont dissimulés.[227] La réception de la présentation dépend également du *gender* des destinataires même s'il ne faut pas exagérer la portée de celui-ci. Les textes médiévaux reconnaissent généralement la priorité de l'identité sociale des individus par rapport à leur identité sexuelle.[228]

227 Maclean 1988, 5.

228 Heng 1998, 178.

# 2 CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE ET CULTUREL

## 2.1 La dame médiévale occitane

Il est bien connu que le statut de la femme médiévale se résume souvent aux termes d'épouse, de veuve ou de vierge. En ancien occitan, cela se traduit par les termes *mulier*, *veuva* et *verge*. Pourtant, ce ne sont pas ces statuts mais le rôle de la *domna* qui tient la position principale dans la poésie des troubadours et des *trobairitz*. *Domna* (< lat. *domina*) est un attribut féodal ou religieux, mais dans la poésie la dénomination désigne le respect dû à une position sociale ou morale supérieure. La dame, comme toutes les femmes médiévales, a un rôle important dans la reproduction du groupe, rôle qui traverse toutes les couches sociales, étant celui « qui suscite les discussions et les admonestations les plus fréquentes, les précautions et les louanges les plus grandes. »[229] Le culte de la Vierge devient particulièrement florissant à partir du XI^e^ siècle. Entre 1140 et 1260, la plupart des cathédrales gothiques sont dédiées à Notre-Dame et la dévotion mariale est très développée à Cluny. Les représentations de Marie dans sa fonction de mère se généralisent mais Marie, à la fois vierge et mère, ne peut être qu'un idéal pour les femmes. Toutefois, le culte participe au renouveau du regard que les hommes (et sans doute les femmes elles-mêmes) portent sur la femme et sur la famille.[230]

En effet, la femme est un élément fondamental des alliances de l'aristocratie féodale. Les stratégies hypergamiques conduisent souvent au déclassement de la femme dans les mariages, tandis que l'époux y trouve une occasion d'ascension sociale. Le transfert physique et économique qui s'effectue à travers la femme amène à sa dépossession, et la spirale inflationniste des dots aboutit à une détérioration du statut de la femme dès le XII^e^ siècle. Pourtant, Le

---

229 Klapisch-Zuber 1989, 327.

230 Lett 1997, 18 ; J. Verdon 1999, 9 ; Sullivan associe l'éclosion du marianisme à la doctrine de l'immaculée conception qui s'articule pendant les années 1121–1130, Sullivan 1988, 22–32.

Goff explique que le développement vers l'obligation de la compréhension mutuelle (*consensus*) des deux époux dans la conclusion des mariages est un facteur qui élève la position de la femme.[231]

Quant aux rituels des mariages dans le Midi, on constate un type particulier de la demande du consentement : le prêtre vérifiait si le mariage plaisait aux futurs époux : *Si est amor inter illos* (S'ils ont de l'amour l'un pour l'autre).[232] L'usage du mot *amor* est atypique car selon la pensée médiévale (notamment la doctrine de l'Eglise) on considère que l'amour est une question extraconjugale. Le terme convenable au rapport d'un couple marié était *maritalis affectio* hérité du droit romain, maintenu par les canonistes.[233] En fait, les circonstances qui expliquent la situation juridique des femmes étaient variables et dépendent de la période et de la région géographique.

Les normes du droit canonique et du droit civil (le droit romain qui connaît un nouvel essor au XII^e^ siècle dans le sud, grâce à la redécouverte du Code Justinien) exercent des droits locaux et régionaux, le droit coutumier.[234] Les témoignages de l'attitude favorable à l'égard des femmes recouvrent souvent l'usage des matronymes dans certaines régions d'oc et le système d'héritage. La tradition matronymique régionale remonte au XI^e^ siècle et se répand au XII^e^ siècle.[235] En héritant d'un fief, ce qui était possible dans le Midi aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, certaines femmes jouaient un rôle économique et politique considérable. L'évolution de la position de la femme culmine aux XIV^e^ et XV^e^ siècles dans les pays du droit romain (pays de la langue d'oc, Italie et Espagne) dans la mesure où le statut de la femme suit la valeur de la dot. L'importance de la dot influe sur les attitudes contemporaines envers les femmes dès la naissance d'un enfant : économiquement une fille devient plus coûteuse pour sa famille qu'un garçon.[236]

La période des *trobairitz* ca. 1150–ca. 1250 est habituellement considérée dans les pays de la langue d'oc comme une période relativement favorable aux femmes. Marti Aurell I Cardona, qui a étudié des familles provençales, parle de la « renaissance féministe » des années 1180–1230. Il s'agit là de l'ultime période bénéfique aux femmes avant la standardisation de l'administration civile et juridique et finalement la détérioration du statut de la femme aristocratique.[237] L'exclusion des filles dotées n'est pas encore entrée dans les habitudes du Midi au XII^e^ siècle, mais la situation changera au siècle suivant. Le rapprochement

---

231 Le Goff 1989, 29 ; Les commentateurs du droit romain (Hugues de saint Victor et Pierre Lombard en tête), manifestaient pour le consentement (*consensus*) qui à leurs avis suffit à établir le lien des époux. Les autres exigent l'obligation de l'union charnelle (*consommatio*).

232 Moulin & Mutembe 1974, 65 et 81.

233 Noonan 1967, 499-503.

234 Voir p.ex. la sanction prévue pour les deux sexes dans le cas d'adultère dans la *Grande charte de Saint-Gaudens*, éd. Mondon, IV : 16–18.

235 Voir p.ex., L. Verdon 2001, 178.

236 Klapisch-Zuber 1989, 318–322 ; Duhamel-Amado 1992, 134–147.

237 Aurell I Cardona 1985, 5–32 ; Aurell I Cardona 1986, 149–163.

entre la dot et l'héritage s'établit à la fin du XII[e] siècle.[238] Une tout autre remarque est nécessaire, celle que la condition juridique seule ne reflète pas entièrement le statut de la femme.[239] Jean Verdon a récemment attesté que les stratégies matrimoniales dans les milieux aisés recherchent non seulement un atout économique mais aussi un renforcement de la puissance, du prestige ou une meilleure sécurité. De plus, la littérature médiévale (incluant les vies des saints) connaît de nombreuses scènes de sentiment amoureux à l'intérieur du mariage.[240] Même une *vida* du troubadour nous raconte une histoire d'amour « fou » entre les époux.[241]

La fonction des grandes dames dans les cours, qui ont souvent joué un rôle essentiel en tant que lieux de rencontre, est d'inviter, d'accueillir, de diriger la conversation, d'échanger de l'information, d'orienter le goût et les manières au sein des hommes. Dans les soirées et dans les fêtes, qui sont des occasions aux chansons des troubadours, elles sont le centre des regards et des rencontres, et, de même que les hommes du même groupe social, elles créent des alliances. Dans une époque où le pouvoir était limité à un cadre étroit, ces rencontres n'étaient pas sans importance : les troubadours commentaient les actualités dans leurs chansons et les dames, pour leur part, médiatisaient le succès des chansons et la popularité des troubadours. Elles se trouvent donc au cœur d'un premier mouvement de popularisation de cet art comme consommatrices, patronnes, protectrices et en tant que *trobairitz*, productrices. Les laïques souvent mentionnées comme figures influentes de la région, également dans le contexte troubadouresque sont les dames Ermengarde de Narbonne[242] et Aliénor d'Aquitaine[243]. La cour de Poitiers et d'Angleterre avec Aliénor d'Aquitaine, puis celle de Champagne avec la comtesse Marie (la fille d'Aliénor et du roi Louis VII), celle de Blois avec la sœur de cette dernière Aélis, celle de Narbonne avec la comtesse Ermengarde, tout comme l'entourage de Maria de Ventadorn, de Garsenda de Forcalquier ou de Comtessa de Dia, furent de véritables centres de la vie culturelle.

Les sources littéraires nous permettent de tenter de saisir les aspirations, les attitudes et les valeurs de la société médiévale à l'égard de ces dames et, dans le cas des *trobairitz*, d'entendre leurs voix. La littérature médiévale comporte abondamment de personnages féminins variés et intéressants. Les rôles typiques des femmes dans la littérature médiévale sont ceux de la mère, d'Eve, de la séductrice, de l'amie courtoise et de l'épouse.[244] Les rôles non-traditionnels

---

238 Verdon, L. 2001, 192.

239 Shahar 1989, 5.

240 Thiellet 1999, 5-32.

241 La *vida* de Guilhem de la Tor, BS, 236–238.

242 Histoire générale de Languedoc 3, 690–870 ; Cheyette 2001, passim.

243 Verseuil 1991, 202–204 ; Markal 1979, 129 ; Voir aussi Jean Flori, *Aliénor d'Aquitaine. La reine insoumise*, Payot, Paris, 2004.

244 La liste des rôles littéraires féminins vient de Heng 2003, 160 ; Voir aussi Classen 2007, 73.

« masculins » ou « féminins » des protagonistes de la littérature médiévale semblent induire un état de confusion dans les interprétations modernes. Si on prend comme exemple le *chantefable* anonyme du XII^e^-XIII^e^ siècle *Aucassin et Nicolette*, les rôles habituels des deux *gender* sont mêlés : chaque personne possède des caractéristiques « viriles » (p.ex. le courage, la solidité) et des traits « féminins » (p.ex. la grâce, la gentillesse). Selon l'éditeur en effet, « [c]e déséquilibre *en faveur de la féminité* semble l'emporter dans l'apparente confusion des rôles. »[245] Dans cette étude, la «confusion des rôles », apparente également dans la poésie des troubadours et des *trobairitz,* n'est pas considérée comme un problème mais comme une possibilité d'agir et une marge de manœuvre dans le cadre du *gender* médiéval qui, en littérature, semble posséder une appréciation plus ample que les vues modernes sur la « masculinité » ou la « féminité ». En effet, il serait plus correct d'en parler au pluriel : il s'agit plutôt de masculinités et de féminités diverses qui doivent être examinées chacune dans leur propre contexte.[246]

## 2.2 Les métiers du *trobar*

Pour des raisons multiples qui ne seront pas étudiées ici, c'est fin XI^e^ siècle qu'apparaissent les premières chansons en langue d'oc. Nous nous contenterons de mentionner la possible influence de la lyrique arabe et andalouse[247] ou de la poésie cléricale,[248] les tropes liturgiques chantées à Saint Martial de

---

245 *Aucassin et Nicolette*, éd. Walter, 21. Les italiques sont par SN.

246 Voir, Classen 2007, 20.

247 La poésie andalouse en langue vulgaire, le *zadjal*, est un genre popularisé de la poésie arabe, dont les plus anciennes attestations remontent au IX^e^ siècle. La *muwashshah*, écrite aussi en arabe classique, revient au genre noble. Sur le chant hispano-mauresque d'Andalousie et d'Aragon et les caractères communs avec la lyrique troubadouresque dans la forme et dans le fond, voir Menéndez Pidal, 1955 ; Meneghetti 1997, 162-193 ; Boase estime que la chevalerie (l'institution et l'idéal) fut introduite en Europe par l'Espagne arabo-andalouse ou le moyen Orient, Boase 1977, 124-126 ; voir aussi, Menocal 1987, 114-171.

248 Bezzola rappelle la poésie cléricale de Fortunat (VIe s.) et la poésie latine de Radegonde ( VI^e^ s.), femme de Clotaire I^er^, qui auraient pu servir de points de départ à la conception de la *fin'amor* et de la dame objet de culte, Bezzola 1960 ; Bec ajoute un poète médio-latin, Hildebert de Lavandin (1056-1133) qui a pu également être considéré comme « un père spirituel » des troubadours, sans oublier la poésie médio-latine de Marbode de Rennes (1030-1123), Bec 2004, 34-36 ou l'influence possible de la poésie populaire en latin (celle de clercs vagants par exemple).

Limoges[249] ou la tradition folklorique.[250] Colette Beaune propose aussi l'influence du « génie individuel » du premier troubadour connu, le duc d'Aquitaine Guilhem IX, soucieux d'offrir une alternative aux dames de sa cour tentées par le monastère de Fontevraud.[251] À partir du XII$^{e}$ siècle, l'Église prend conscience de l'insuffisance de la christianisation. L'existence de l'hérésie cathare et son extension rapide dans l'ensemble du Midi, des Alpes aux Pyrénées, convainc la papauté de l'urgence des mesures à prendre. L'église s'efforce en même temps de rendre les croyances et pratiques religieuses plus adéquates aux dogmes établis et de raffermir son contrôle sur ses membres. Cela se fait par la consolidation des structures d'encadrement ; l'Église cherche à surveiller (et punir) la sexualité et dominer les rituels du mariage et du culte des morts.[252] Pourtant, il est incontestable que, dans le Midi du XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècle, le rôle de l'Église fut moins visible que dans les provinces septentrionales.[253]

On répète souvent que les musiciens laïcs avaient mauvaise réputation : ils représentaient une menace pour la stabilité publique ou l'ordre social. Leur métier fut associé à l'errance et à la corporalité, toutes les deux mal vues par l'Église. Thomas de Chobham (1160–c.1236) reproche particulièrement l'usage honteux de leur corps, qui pouvait suggérer chez eux une pratique de type théâtral.[254] Déjà, Augustin rattache les *histriones* (musiciens, bouffons) au culte des idolâtres et à la mauvaise vie.[255] Cependant, on considérait que la musique

---

249 Limoges, capitale du Limousin qui renferme l'abbaye bénédictine de Saint Martial, était le centre de la poésie médio-latine des *tropes*. L'influence des *tropes* a contribué à la formalisation de la poétique troubadouresque et au verbe *trobar* et sa dérivée *trobador*, voir aussi la note 261 ; Plusieurs musicologues sont inclinés à accepter la dérivation strophique de la poésie profane du chant religieux, notamment de litanie, séquence et hymne. On connaît des chansons de troubadours qui se composent de thèmes empruntés au chant grégorien dans la mélodie, Manuscrit du roi, éd. Beck, 115.

250 La contribution de la tradition folklorique à la genèse de la poésie troubadouresque est aujourd'hui rejetée par la majorité de scolaires. Il y a pourtant quelques caractères communs, comme le topos printanier de *mai*.

251 Beaune 1999, 259 ; L'abbaye de Fontevrault fut fondée en 1103 par Robert Arbrissel et elle eut la confirmation papale en 1105. Au temps de Guillaume IX, l'abbaye logeait une communauté d'hommes et une communauté de femmes. L'autorité reposait sur une abbesse, la *domina*. Le premier troubadour Guillaume IX s'y retira avec sa première femme, Ermengarde, et sa seconde épouse, Philippa, y mourut. Bec 2004, 33.

252 Lett 1997, 18 ; Mazel 2002, 387.

253 Bloch M. 1989, 431–432.

254 Thomas de Chobham adresse sa critique aux histriones qui « transforment et métamorphosent leur corps avec des sauts indécents ou des gestes indécents, soit en se dénudant indécemment, soit en revêtant d'horribles cuirasses ou masques » et aux «autres qui jouent dans des scènes malhonnêtes », Thomas de Chobham, Summa confessorum, éd. Broomfield , 291-292 ; Critique traditionnelle de la part de l'Eglise : voir Casagrande & Vecchio, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles), Annales Economies Sociétés Civilisations, 34, 1979, en particulier, 916-917 ; Sur les attitudes médiévales et de renaissance à l'égard des bouffons, jongleurs et et fous de cour, voir, Korhonen 1999, passim ; Sur le sujet de la marginalité des musiciens de basse origine, voir Geremek 1990, surtout 363–364.

255 Augustin, *De Civitate Dei*, livre II, ch. IV.

religieuse apportait une expérience spirituelle. Depuis, les musiciens comme les musiciennes rencontrent des résistances chez les moralistes. Par exemple, Jean de Salisbury accole les métiers malhonnêtes des *histriones*, *mimi*, *scurrae*, et *meretrices* dans son *Policraticus* (milieu du XII[e] s.) dont le sixième chapitre est consacré à la musique.[256] Le conseil Latéran de l'année 1215 [257] met le clergé en garde contre *mimi*, *joculatores* et *histriones* mais à part cela, on ne trouve aucune condamnation formelle de l'art des troubadours ou des *trobairitz* à l'époque où il fut le plus florissant ; ce n'est qu'après La Croisade Albigeoise que l'art de *trobar* est dénoncé comme corrupteur. [258] L'indifférence à des manifestations souvent si contraires à ses doctrines résulte de la position relativement faible de l'Église dans la région avant la période albigeoise. Au surplus, il y a de bonnes raisons de croire que le statut des troubadours était plus élevé et leur art mieux toléré que celui des *joglars*, même si les deux appellations sont parfois difficiles à distinguer.[259] Depuis l'Antiquité, les professionels de la parole sont, en principe, des individus non entièrement intégrés à une société. En revanche, ces marginaux ont un prestige compensateur, un statut spécial, considéré parfois comme une ménace envers des idéologies concurrentes comme celle de l'Eglise.[260]

Le troubadour est poète, généralement musicien et interprète à la fois. Il invente et compose (je traduis le terme *trobar*[261] en français plutôt par `composer´ ou `inventer´ que par `trouver´) des poèmes lyriques de thèmes divers. Le *trobar* est une pratique élaborée dont le noyau est *d'entrebescar motz e sos*, d'enchevêtrement de mots et de sons, généralement liés au thème de l'amour :

> *C'aisi vauc entrebescant*
> *los motz e·l so afinant:*
> *lengu'entrebescada*
> *es en la baisada.*
> Bernart Marti, *Bel m'es lan latz la fontana*, vv. 60–64 [262]

---

256 Jean de Salisbury, *Policraticus* (Pat.Lat. Migne 199), 406.

257 Mansi 22, 1003.

258 Jeanroy 1973, t.1. 98.

259 Filios distingue les *trovadores* et les *jograis* médiévaux de la péninsule ibérique sur la base de leur degré professionnel : les *trovadores* sont des poètes et des artistes amateurs tandis que les *jograis* sont des artistes et des ménestrels professionnels, Filios 2005, 3.

260 Miralles & Pòrtulas 1998, 16 ; Hanska 1996.

261 La relation entre le verbe médio-latin *tropare* et l'occitan *trobar* et *trobador* paraît assurée, Bec 2004, 68 ; *Tropare*, forme verbale de *tropus* signifie *rhétorique*, *figure de langage*. Le troisième livre de l'Ars grammatica ou Ars maior de Barbarismus de Donate (fl. c. 350), qui a influencé beaucoup la rhétorique médiévale, comprend une discussion de *scemata* (figures) et *tropi*. Les tropes y sont définis comme des expressions altérées de leur signification commune, ayant l'ornement comme but, Donatus, *Ars maior* 3.6, éd. Keil, 367–402.

262 Bernart Marti, PC 63.3, éd. Beggiato, 79 ; Voir aussi p.ex. Peire Vidal, PC 364.2, *Ajostar e lassar/sai tan gent motz e son.* (Je sais ajuster et lacer mots et mélodies si aisément), éd. Avalle I : 37 ; Supplication de Giraut de Riquier où il utilise la locution *motz e sos*, PC 248.X, *Pos Deus m'a dat saber,* éd. Diez, 348.

(Ainsi, j'enchevêtre
les mots et les sons :
la langue est enchevêtrée
dans le baiser.) Tr. SN

Cette qualité se traduit aussi par l'énonciation *e saup trobar,* `et sait composer´. Les *vidas* font référence à leur art - ou dans certains cas au manque d'art - de chanter, de jouer d'un instrument ou de réciter. Les grandes personnalités sont présentées avec leurs points forts et leurs faiblesses tandis qu'un groupe de troubadours moins connus sont perçus dans la marge de médiocrité, c'est-à-dire que les biographes désignent brièvement leurs origines et voyages sans y ajouter de détails ou caractéristiques intéressants. Les musicologues ne s'accordent pas sur le fait que les chansons auraient été chantées avec ou sans accompagnement musical et comment cela se réalisait.[263] Il ne reste guère d'indications sur la performance, sur le nombre de chanteurs ou de renseignements sur les éventuels instruments, les gestes, le tempo, le ton etc. L'évidence iconographique (suivant généralement l'information donnée dans la poésie et dans les biographies) montre quelques troubadours avec des instruments de musique. P.ex. Guilhem de Montanhagol et Richard Cœur de Lion jouent de la harpe[264], Albertet de Sisteron joue de la vielle [265] ainsi que Perdigon[266] et Elias Cairel[267]. Aimeric de Sarlat est illusté avec un tambourin.[268]

Il nous est conservé moins de 300 mélodies (dont une attribuée à une *trobairitz*[269]) relatives aux plus de 2500 poèmes. Les mélodies suivent les textes lyriques dans les chansonniers. La notation par neumes indiquait la hauteur, mais non la durée. L'absence de notation rythmique peut traduire la possibilité de variation personnelle[270] mais aussi l'économie voulue par les copistes ; il semble vraisembable que les troubadours savaient appliquer l'esthétisme rythmique mais ce savoir ne circulait pas nécessairement par l'écrit. Il y a quelques indications que les musiciens se servaient parfois des textes ou des notations mais il est également vraisemblable que les notations et les textes écrits conservés dans de nombreux chansonniers étaient plutôt utilisés par des connaisseurs ultérieurs.[271] En tout état de cause, plusieurs musicologues soutiennent

---

263 Voir l'article « Peirol's vielle » de J. Cohen sur le rôle des instruments dans le répertoire des troubadours :
http://www.pbm.com/~lindahl/articles/troubadours.and.instruments.html ; Van der Werf, 1995, 121–164. ; Page 1987 ; Aubrey 1989, 110-149.

264 Dans les miniatures du ms. I fol. 124 et du ms. A, fol. 203.

265 Dans le ms. I fol. 133v.

266 K, fol. 36 ; I fol. 49 ; A fol. 158v.

267 A, fol. 50v.

268 I fol. 123.

269 Comtessa de Dia, *A chantar m'er*, ms. W fol. 204 où la pièce est fragmentaire et anonyme.

270 Kristeva 1983, 348 ; Reaney 1978, 706.

271 Van der Werf a argumenté pour la transmission orale avant le XIII$^{e}$ siècle, Van der Werf 1995, 127–131.

que la mélodie suivait rythmiquement plutôt l'élan du texte (la sonorité, la syntaxe et la signification). [272]

### 2.2.1 Statut des *trobairitz* et des autres femmes-musiciennes

La *trobairitz* est le terme qui désigne aujourd'hui généralement les femmes-poètes de la lyrique occitane du XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècle. Il ne figure ni dans les poèmes, ni dans les *vidas* ou *razos* qui les concernent. Le mot apparaît pour la première fois dans un roman anonyme du XIII$^{e}$ siècle, Flamenca.[273] Le terme est morphologiquement régulier et constitue un couple avec *trobador*, avec qui il est fréquemment joint.

Les *trobairitz* avaient plusieurs points communs. D'abord, elles composèrent durant la même période, entre 1150 et 1250. Deuxièmement, leurs œuvres sont conservées dans des manuscrits catalans, français, italiens et occitans qui datent majoritairement des XIII$^{e}$ et XIV$^{e}$ siècles. Troisièmement, ces manuscrits sont des chansonniers qui contiennent du répertoire troubadouresque en langue vernaculaire, Occitan, et quatrièmement, certains d'entre eux les traitent comme un groupe. Cinquièmement, la résidence des *trobairitz* se trouvait dans la région occitanienne. Elles vivaient probablement dans un lieu où les arts (poésie, musique) étaient cultivés. Plusieurs connaissaient des troubadours ou vivaient en leur proximité. Les femmes-troubadours étaient des dames mais en même temps des « artistes », c'est-à-dire qu'elles pratiquaient l'art de la poésie, de la musique et de la performance individuellement ou ensemble. Cela rendait leur position sociale ambigüe. On suppose que ces dames, si elles ne chantaient pas elles-mêmes leurs poèmes, les faisaient interpréter par d'autres. [274]

Malheureusement, le statut des *trobairitz* ou des « femmes troubadours » ne se fonde sur aucun document. Nous sommes obligée de fonder les hypothèses sur l'information des chansonniers (textes biographiques, allusions intertextuelles des poèmes, illuminations). Pourtant, dans tous les chansonniers médiévaux orientés vers un auditoire profane, les *trobairitz* semblent jouir d'une estime générale remarquable.[275] pour ce qui concerne les autres femmes-musiciennes – telles que *joglaressas* ou *soldadeiras* - , nous sommes mieux renseignés.[276]

---

272 Voir Aubrey 1996, 241-242.

273 *Flamenca*, vers 4577.

274 Van der Werf suppose que les troubadours récitaient les chansons à leurs amis et à leurs égaux. Une performance en public contre rémunération aurait été considérée comme une occupation vile qui ne convenait pas à une personne provenant des couches supérieures, Van der Werf 1972, 19.

275 La seule exception de la réception est le Manuscrit de Béziers (XVII$^{e}$-XVIII$^{e}$ s.), une anthologie tardive avec les textes de Comtessa de Dia, de Castelloza et d'Azalais de Porcairagues. Les illustrations de ces mêmes *trobairitz* sont des caricatures péjoratives des « femmes de mauvaise vie ».Voir Bec 1995, 60 ; Brunel-Lobrichon 1987.

276 Voir Filios 2005 qui donne une image des musiciennes médiévales *soldadeiras, serranas*, et *panaderas* dans la péninsule ibérique.

Ces dames appelées aujourd'hui *trobairitz* ne sont jamais appelées *joglaressas*, les *joglars* féminins (chanteuses, mimes, danseuses et joueuses d'instruments probablement nomades).[277] Cependant, on connaît quelques noms de *joglaressas* par les *vidas* de troubadours ainsi que par d'autres textes et que par l'évidence iconographique. Cette dénomination, comme celle de la *soldadera*, ne serait guère flatteuse et peu convenable aux dames occitanes médiévales qui savaient *trobar*.

*Soldadeira* ou *soudadeira* est une appellation discutée, mais il est fréquemment admis qu'il s'agit vraisemblablement d'un terme qui fait partie du vocable concernant le *trobar* et les troubadours.[278] Il se trouve de temps en temps dans les textes troubadouresques (biographies et poésie). La forme masculine correspondante est *soudadier* ou *soldadier* mais au sens de « mercenaire », de « celui qui est aux gages d'un autre », du « soldat mercenaire ».[279] Les significations du terme *soldadeira* varient entre la « femme à gages », la « femme de mauvaise vie »[280] et la *joglaressa*, musicienne ambulante[281]. Les assimilations aux prostituées (*putas* et *veillas gazals*) sont des interprétations de scolaires mais certains extraits montrent qu'elles participent à des fêtes seigneuriales avec des *joglars*.[282] Dans un passage souvent cité dans ce contexte, la *vida* de Gaucelm Faidit désigne sa femme sous l'appellation *una soldadeira*. Signalons surtout les épithètes *bella* et *enseignada*, qui désignent souvent les femmes-troubadours mais qui s'utilisent ici parodiquement dans le cas du portrait d'une « dame » tout sauf courtoise:[283]

> *E si tolc moiller una soldadera qu'el menet lonc temps ab si per cortz, et avia nom Guillelma Monja. Fort fo bella e fort enseingnada, e si venc si grossa e si grassa com era el.*
>
> Gaucelm Faidit, *vida* A, BS, 167 :6-7

> (Il épousa une femme de mauvaise vie qu'il emmena longtemps avec lui à travers les cours ; elle avait nom Guillelma Monja. Elle était très belle et fort instruite, et devint aussi grosse et grasse qu'il était.)

---

277 Dans les textes latins, on utilisait les appellations *joculatrix* (jongleresse, musicienne), *saltatrix* (danseuse), *cantatrix* (chanteuse), Hartung 2003, 224–261 ; Ces métiers des femmes étaient aussi mal-vus chez les moralistes que les équivalents masculins, Hanska 1996, 29.

278 Sur la discussion, voir Noto 1998, 95-97.

279 Petit Levy, 349–350.

280 Petit Levy, 350.

281 Le lexique de Raynouard (5 : 250) cite la *vida* d'Elias en donnant le sens de « fille de joie », « prostituée » ; Rieger incline au sens « *joglar* féminin », A. Rieger 1991, 105–108 ; Voir aussi Léglu 2001, 15-25 ; Thiolier-Méjean 1993, 83–99.

282 BS, 169, n.4; Dans les deux vers de Jaufre on rattache les *joglars* et les *soldadeiras* : *Cavaliers, joglars, soudadieras*, v. 158 et *Ni soudadiera ne joglar,* v. 10801. Jaufre, éd. Lee. (Site Rialto 3.9.2008)

283 Voir aussi la *razo* : *Dompna Guillelma Monja, q'era soa moiller et era estada soudadeira* (razo F, BS, 192 :1).

Beaucoup de troubadours menèrent une vie nomade d'une cour à l'autre. Certains, surtout au XIII^e siècle, ont un engagement à long terme ou même fixe. On n'a aucune information sur les itinéraires des *trobairitz*. Apparemment, étant donné leur niveau social, elles ne vagabondaient pas à la façon des troubadours, *joglars, joglaressas* ou *soldadeiras* itinérants.

Quant au statut des personnages poétiques, des « je » littéraires du *gender* féminin, il n'est pas sans importance : Geraldine Heng propose que les caractères littéraires médiévaux soient des représentations qui articulent les idées (Heng parle d'« obsessions ») contemporaines sur les possessions, sur la capitale culturelle et économique et sur le développement socioéconomique. Figurant les caractères « libéraux » féminins et leur mobilité sexuelle supposée, la littérature médiévale peut en fait exprimer des mobilités diverses, spécialement la circulation sociale et l'indépendance relative due à leur statut économique.[284]

Dans les *vidas* et les *razos*, on fait plusieurs mentions de leur compétence de créer des chansons. Les termes comme *canso, tenso, cobla* et *trobar* sont rattachés étroitement à leur essence (voir appendice III: II : vocabulaire du métier). En outre, on dit d'une *trobairitz* qu'elle *sabia entendre*.[285] Boutière-Schutz remarque que le verbe *entendre* forme souvent un couple avec le verbe *trobar*. Il pourrait ainsi être un verbe signifiant « créer ».[286] Egalement, on trouve un vocabulaire spécialisé de l'art de *trobar* dans les poèmes, p.ex. *fenida* (qui désigne la *tornada*), *motz* et *sos* (paroles et musique), *canso, chanter, chant, tenso* et *messatge* qui traduit l'essence de la chanson fonctionnant comme message et du poète fonctionnant aussi comme messager. (Voir appendice II :II : « Vocabulaire du métier »).

### 2.2.2 Statut des *trobadors* et *joglars*

L'image d'un troubadour fut souvent celle du poète catalan dans l'*Otia Imperialia* (voir p.72), celui d'un chevalier élégant et joyeux accoutumé aux belles manières. En outre, le poète en question maitrisait plusieurs instruments musicaux et s'entendait bien avec les dames. Cependant, il n'est pas juste de croire que tous les troubadours étaient des chevaliers ; d'après l'information que nous donnent les *vidas*, ils venaient de toutes les couches sociales. (voir appendice IV, « La position des troubadours »). J'ai classé les cent un troubadours et *trobairitz* méridionaux dont il existe une biographie[287], par laquelle leur condition sociale est d'une façon ou d'une autre attestée. A part quelques rois et princes, c'est la chevalerie (23 personnes) et la noblesse[288] (une vingtaine de personnes) qui sont particulièrement bien représentées. Au sein des *senhers* et des *cavaliers*, on ren-

---

284 Heng 2003, 197–200.

285 Razo B de Giraut de Bornelh, 43 : 3.

286 Boutière-Schutz, 609.

287 L'édition de Boutière-Schutz 1964, désormais BS. Les traductions citées des biographies sont celles de la BS.

288 La noblesse du Midi se clot depuis le XII^e siècle. Voir le ch. 5.1. «Noblesse et la société», p. 121.

contre des représentants de la chevalerie pauvre (ce renseignement est expressément donné pour 10 d'entre eux). Une quinzaine de troubadours étaient fils de bourgeois (de marchands ou d'artisans dont on mentionne explicitement les fils du tailleur, pellissier et orfèvre, par exemple). Il nous est dit que quelques-uns sont passés par les écoles mais que beaucoup d'entre eux se sont lassés des études. Certains étaient devenus clercs mais ont finalement choisi pour une raison ou une autre la vie de poète ou de *joglar*.[289] Ce groupe d'étudiants, de clercs et de clercs défroqués contient une dizaine de personnes, dont deux sont devenus évêques. Il est dit de quelques-uns qu'ils étaient de *paubra generacio*. Le seul groupe qui n'ait produit aucun troubadour est celui des vilains. Une telle échelle confirme qu'il fallait quelques rudiments d'instruction, que ce statut était vraisemblablement inaccessible pour les fils de vilains, mais aussi, sur la base de la grande renommée et de l'entourage noble de quelques troubadours de naissance basse, que l'ascension sociale était possible.

Contrairement au cas d'autres artistes (artisans p.ex), la famille et le métier du père étaient moins déterminants chez les troubadours, qui travaillaient souvent séparément et cherchaient une protection ailleurs.[290] Les liens sociaux des troubadours jouent également un rôle important et expliquent probablement le choix du mécène ainsi que les solidarités ethniques qui peuvent influencer le choix du patron.[291] Au moins dans la Provence médiévale, l'exercice du métier, l'ouverture d'un atelier ou d'une boutique sont libres et non soumis à des conditions restrictives. La réglementation et le contrôle du travail relèvent de l'autorité communale et non d'une organisation professionnelle. [292] Les troubadours ne semblent pas être organisés corporativement : on ne connait pas de listes des fêtes chômées, ni des obligations religieuses les concernant.

Les troubadours se réfèrent fréquemment aux œuvres des autres troubadours. Les poèmes mentionnent des noms d'autres troubadours, en les louant, les analysant, les critiquant et les parodiant. Les *Artes poetriae* comme les troubadours eux-mêmes semblent être d'accord sur le principe que leur savoir-faire approche l'art dans le sens d'une technique. Ils le considèrent « presque comme un métier : métier difficile qui a ses secrets et où ils sont très fiers d'exceller ».[293] Ces artistes utilisent des images artisanales, p.ex. « charpentières » décrivant leur métier depuis le premier troubadour connu[294] :

*Ben vueill que sapchon li pluzor*
*d'un vers si es de bona color*

---

289 Les raisons de l'abandon des études sont collectionnées par Jeanroy, Jeanroy 1973, t.1, 133.

290 Cf. Cassagnes 2001, 237-240.

291 Voir, Cassagnes 2001, 162.

292 Coulet 1993.

293 Jeanroy 1973, t. 1, 15.

294 Voir aussi Arnaut Daniel, Canzoni éd. Toja, 271 ; Cf. les images « charpentières » de Geoffroy de Vinsauf, Pœtria Nova, éd. Faral II : 43–70 ; L'image des troubadours en tant qu'artisans est véhiculée aussi par Dante quand il nomme Arnaut Daniel comme il « *miglior fabbrio*», le meilleur forgeron [des mots], *Purgatorio*, Canto 26 : 117.

*qu'ieu ai tra[i]t de bon obrador ;*
*qu'ieu port d'aicel mestier la flor,*
*et es vertatz,*
*e puesc ne trair lo vers auctor*
*quant er lasatz.*
Guilhem de Peitieus, *Be voill que sapchon li pluzor,* vv. 1–7 [295]

(Je veux que tout le monde sache
si ce vers est de bonne couleur
que j'ai tiré de mon atelier ;
car de ce métier j'emporte la fleur
en vérité,
et je puis en prendre à témoin le vers lui-même,
quand il sera lacé.)

Ainsi, la lyrique est conçue comme une *tekhnê*. Selon ce motif ancien utilisé chez les grecs, le poète est un spécialiste de cette *tekhnê*, d'un art spécialisé ou d'un métier.[296]

Les *trobairitz* ne font pas partie de cette rhétorique. La terminologie artisanale n'est pas utilisée chez elles. Il est plausible qu'elles ne puissent pas s'identifier à ces métiers d'homme (de rang inférieur) même dans un niveau symbolique. Quant aux ménestrels (musiciens salariés d'un service ou d'un office dans la maison d'un seigneur) qui apparaissent dans le Nord de la France au XIII$^{e}$ siècle, nous sommes mieux renseignés, car ils s'organisent par le biais de confréries ou de corporations pour défendre et réglementer leur métier.[297]

A côté des troubadours on note la présence d'un autre groupe d'amuseurs-musiciens, celui des joglars.[298] Traditionnellement, on a pensé, que les troubadours se présentaient dans les cours princières tandis que les joglars faisaient rire les clients des marchés et des tavernes. Selon Christine Jacob-Hugon, une telle distinction catégorise et uniformise trop le public médiéval : les clients des marchés ont certainement apprécié la lyrique d'amour et la noblesse a su également rire aux textes grivois.[299]

Cette hiérarchie se retrouve pourtant dans un texte de Giraut Riquier en 1275 à l'époque qui cherche à séparer les métiers du *joglar* et du troubadour et

---

295 Guilhem de Peitieus, PC 183.2, éd. Bec 2004, 202–203.

296 Svenbro 1984, 125-145.

297 Sur l'organisation professionnelle et le concept de *confraternitas* parmi les trouvères, ménestrels et ménestrelles en France et en Allemagne, voir Hartung 2003, 262-294 ; La confrérie la plus connue, la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (connue sous le nom de Charité de Notre-Dame des Ardents) se stabilise déjà au XII$^{e}$ siècle. Elle participait aux frais sociaux de ses membres (secours aux veuves et orphelins, paiement des frais d'enterrement), organisait des fêtes, réglait des réunions, acceptait de nouveaux membres (hommes et femmes) et sanctionnait le cas échéant, Jacob-Hugon 1997, 25–28 ; Les ménestrels de Paris rédigent les status de leur corporation en 1321 (on note la signature de huit femmes), voir aussi la liste des métiers de femmes après *Le livre de la taille de Paris en 1297* où on trouve *jugleresse* et *salterionneresse*, liste citée dans Nordberg 1984, 95–96.

298 BS traduit le *joglar* comme « jongleur ». Pour saisir les caractéristiques spéciales des *joglars* occitans en tant que musiciens professionels, j'utilise le mot original *joglar*.

299 Jacob-Hugon 1997, 10–11.

où l'auteur narbonnais témoigne déjà du déclin de l'art ; lui-même fut appelé le « dernier » troubadour. Dans une épître adressée à Alphonse X de Castille, Giraut Riquier regrette les beaux temps des troubadours.300 Il révèle l'avilissement dans lequel l'état de joglar était tombé depuis que les charlatans et les saltimbanques amusent le peuple par leurs bouffonneries, font danser des animaux et chantent sur les places publiques des chansons grossières portant le même nom que les poètes des cours. Giraut demande à Alphonse de séparer tous les hommes confondus sous le nom joglar et les diviser de son autorité royale en quatre classes: maîtres en l'art de *trobar*, troubadours, *joglars* et bouffons. En tout, Giraut Riquier mentionne les appellations *joculatores*,[301] *istriones, inventores, contrafazedors, remendadors, segriers, cazurors*[302] ; toutes sortes d'amuseurs qui inventent, imitent et remanient les poèmes en utilisant et leur voix et leur corps. Au bas de l'échelle sociale se situent généralement les bouffons populaires, qui utilisent des exhibitions corporelles (*sauts* ou autres), souvent obscènes. Ces *histriones, mimi, joculatores, balatrones, saltatores, thymelici* ou *nugatores*, qui figurent dans les textes latins, profilent une technique corporelle que l'Eglise désapprouve comme profanation du corps, car elle voit en ces errants les successeurs de la tradition païenne antique. Ainsi, l'histoire du métier révèle la diversité de leurs valeurs et de leurs fonctions. Ils apparaissent dans la littérature médiévale (chroniques, romans, poésie) comme des éléments essentiels de la fête même dans les cours. Les tentatives de distinguer des métiers du *trobador* et du *joglar* s'intensifient vers la fin du XIII$^{e}$ siècle : auparavant, il semble que les appellations *trobador* et *joglar* soient employées à peu près indifféremment au moins dans les textes troubadouresques. Cependant, on peut chercher à identifier quelques traits distinctifs de ces deux dénominations.

Étymologiquement, si le *trobador* fait référence au terme *trobar* (inventer, composer), le *joglar* le fait au terme latin *jocare*, *joculare* (badiner, plaisanter, jouer).[303] La définition de Brunetto Latini inclut ce caractère facétieux, même autodérisif de *joglar* :

> *Jogleor, est cil qui converse entre la gent a ris et a jeu et moque soi et sa femme et ses enfants et tous autres.*[304]

Le plus souvent, les *joglars* occitans figurent aussi comme musiciens, et jouent d'instruments variés. Les *joculatores* de l'Antiquité ainsi que les jongleurs et les *giullari* médiévaux sont désignés comme ayant eu une fonction plus ample que

---

300 Le texte (PC 248.X) est de Diez, 344-345.

301 Il mentionne les *joculatores sautans* qui font apparemment allusion à l'antique distinction entre *saltatio* et *cantatio*. Giraut de Riquier, « Supplique », éd. Diez, 344.

302 *Remendador* (`boute-en-train´) Raynouard, VI, 461 et IV : 193 `qui ranime`, `qui excite`, (synonyme de `contrefaisant´) ; *segrier* (`suivant´, `coureur´, Raynouard, V : p.179) ; *contrafazedor*, `contrefaiseur` Raynouard VI : 162 et `contrefaiseur´, `imitateur´, *Els contrafazedors/que contrafan de cors/las manieras*, (Les contrefaiseurs qui contrefont les manières des corps), G. Riquier, *Tant petit*, cité dans Raynouard III : 276-277.

303 Noto 1998, 57.

304 *Li livres dou Trésor*, ed. Chabaille, 302.

les *joglars* qui se contentaient de jouer d'un instrument, de chanter et de réciter. Il n'y a aucune mention de *joglars* présentant des animaux.[305] L'image d'un « musicien ambulant » se présente souvent dans la littérature contemporaine, p.ex. dans le chantefable Aucassin et Nicolette : en arrivant en Provence, Nicolette se déguise en *jogleor* et « à force de vieller à travers tout le pays, elle parvint au château de Beaucaire, la résidence d'Aucassin. »[306] Dans Aucassin et Nicolette, l'instrument de Nicolette est la vielle à archet.[307] Un *joglar* à la vielle se trouve aussi dans *Daurel e Beto* (c'est Daurel qui est le *bon joglar*).[308] On sait que parmi les nombreuses activités qu'on prête au jongleur, d'après les témoignages médiévaux, c'est la musique qui occupe la plus grande place. Si l'on en croit notamment les textes narratifs des XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles, le *joglar* est avant tout un musicien. Les *joglars* se montrent dans les fêtes et les célébrations de toutes sortes : soirées, réceptions, mariages, occasions des traités, pactes et serments.[309] Souvent, on dit que leur présentation commençait après le manger.[310]

Dans les textes troubadouresques, la même personne peut être désignée par ces deux termes, comme on peut le constater dans la *vida* d'Albertet Sisteron (fl.1194–1221).[311] Selon la *vida*, Albertet était fils d'un *joglar* qui devenait troubadour et *joglar* illustre lui-même. Il ne se contentait pas seulement d'interpréter des chansons mais d'en produire aussi. La *vida* juge son talent de faire des mélodies plus fort que celui de créer des paroles :

> *Fils d'un joglar qe ac nom N'Asar, que fon trobaire e fez de bonas cansonetas. Et Albertet si fez assatz de cansos, que aguen bons sons e motx de pauca valensa […] e ben fo bon joglars en cort […] e venc rics.*
> *Vida* d'Albertet de Sisteron, BS, 508.

> (Fils d'un jongleur qui eut nom Asar, fut troubadour et composa de bonnes chansonnettes. Albertet fit aussi beaucoup de chansons qui eurent de bonnes mélodies et des paroles de faible valeur… ce fut un fort bon jongleur de cour…et devint riche.)

Albertet réussit à obtenir la possession d'un bénéfice recherché par les fils de la bourgeoisie et de la noblesse pauvre, comme bien sûr de la *paubra generacion*. L'éducation et les protecteurs importants ne garantissaient pas automatique-

---

***305*** Sur les activités jongleuresques dans la littérature du Nord de la France, voir Vitz 1999, 165–170 ; Noto 1998, 57.

306 *Et Nicolete issi fors, si prist se viele, si ala vielant par le païs tant qu'ele vint au castel de Biaucaire, la u Aucassins estoit*, Aucassin et Nicolette XXXVIII: 23–26, éd. Dufournet, 152–153.

307 L'auteur mentionne explicitement l'archet (*arçon*), Aucassin et Nicolette XXXIX : 12, éd. Dufournet, 154.

308 *Daurel et Beton. Chanson de geste provençale*, éd. Meyer, voir p.ex. vv. 217, 348.

309 Harvey 1999, 12 ; Vitz 1999, 167 ; On leur paye, comme le seigneur du château qui paye *joglar*-Nicolette en argent, en donnant vingt livres, Aucassin et Nicolette XL :24, éd. Dufournet, 158.

310 P.ex., dans Jaufre, on affirme que « le *joglar* vient après le manger ». *Jaufre* éd. Lee, v. 1275–1276.

311 Nous conservons 15 de ses poésies. Voir éd. Boutière 1937, 1-129.

ment la prospérité comme le raconte la *vida* de Uc de Saint Circ, fils d'un pauvre vavasseur :

> « …Cet Uc eut un grand nombre de frères aînés. Ils voulurent faire de lui un clerc et l'envoyèrent à l'école à Montpellier. Mais, alors qu'ils croyaient à l'étude des lettres, il apprenait des chansons, des vers, des sirventés, des tensons et des couplets, ainsi que les faits et les dits des hommes et des femmes de mérite, qui vivaient alors ou avaient vécu en ce monde ; et c´est pourvu de ce savoir qu´il se fit jongleur. Le comte de Rodez, le vicomte de Turenne[312] et le bon Dauphin d'Auvergne lui donnèrent un rang très élevé dans l'art de la jonglerie, en échangeant avec lui des tensons et des couplets. Uc séjourna longtemps en Gascogne, pauvre, allant tantôt à pied, tantôt à cheval. Il demeura longtemps auprès de la comtesse de Benauges, grâce à laquelle il obtint l'amitié de Savaric Mauléon, qui le pourvut d'un équipement et de vêtements. Il resta longtemps avec lui en Poitou et dans les contrées voisines… Il apprit beaucoup du savoir des autres et l'enseigna volontiers à autrui… » (V*ida* A de Uc de Saint Circ, BS, 241-242)

Cette *vida* met surtout en valeur la position sociale du *joglar* : après des débuts au rang de vavasseur (*appauvri*) et des études cléricales (abandonnées), les protecteurs de la haute noblesse lui offrent leur savoir et une assistance matérielle. Il partageait avec les autres intéressés ce qu'il avait appris. Ce passage nous renseigne sur les modes de transmission de l'art de *joglaria* (et sans doute celui du *trobar* à la fois), ce qui se faisait majoritairement par une écoute et un enseignement interactifs.

Aimeric de Sarlat est désigné comme *joglar* et *trobador*. Dans la *vida*, il est décrit brièvement comme *fort subtils de dire e d'entendre* (fort subtil pour réciter et imaginer), et il possède ainsi les qualités d'un artiste capable d'interpréter et d'improviser. Le *joglar* Elias Fonsalda constate qu' « il ne fut pas bon troubadour mais bon conteur ».[313] Noto remarque que le métier du *joglar* semble être en relation avec les *performances*.[314]

Ces deux professions se touchaient aussi par un point, qui explique peut être la confusion des termes : les troubadours avaient à son service des *joglars* attitrés. D'après les *vidas*, Peire Cardenal menait « avec lui son jongleur qui chantait ses sirventes »[315] et Giraut de Borneil « menait avec lui deux chanteurs qui chantaient ses chansons »[316] et ceux-ci n'étaient pas les seuls : Pistoleta fut le chanteur du troubadour Arnaut de Marueil avant de devenir troubadour.[317] Le terme *cantator, cantaire*, chanteur désigne aussi Eble de Ventadorn. Pour des raisons que nous ne connaissons pas, le terme de *trobador* ou de *joglar* et ses dérivés ne sont pas attestés chez lui.

---

312 Ce vicomte est probablement le frère de Maria de Ventadorn, Raimon III, avec lequel Uc a échangé deux tensos, BS, 241, note 5.

313 La *vida* d'Aimeric de Sarlat, BS, 196 : 2,3 ; *Vida* de Elias Fonsalda, BS 235 : 3,4.

314 Noto 1998, 69.

315 La *vida* de Peire Cardenal, BS, 335 : 6.

316 La *vida* A de Guiraut de Borneil, BS, 39 : 5.

317 La *vida* de Pistoleta, 491 : 1.

Elias de Barjols, fils d'un marchand et bon chanteur (il consacra des chansons à la *trobairitz* Garsenda de Forcalquier) « se fit jongleur et s'associa avec un autre jongleur qui se nommait Olivier ». Ces *joglars* vagabondaient longtemps ensemble d'une cour à l'autre jusqu´à ce que le comte Alphonse de Provence (le mari de la *trobairitz*) les « retînt auprès de lui » et leur donnât une épouse et de la terre.[318] Sur la base de *vidas*, on peut facilement déduire qu'on devenait *joglar* même si on était issu de groupes sociaux non-nobles. Beaucoup de *joglars* sont dits être fils d'un *borges*, soit d'un *mercadier* ou d'un *artisan*.

On a pensé aussi que le *joglar* était un apprenti, une sorte d'écuyer qui suivait partout le troubadour, chantant ses poésies, animant parfois ses récits de gestes et d'actions ou l'accompagnant de manière intermittente. Il est ainsi possible que le métier de jongleur fut la ressource des jeunes troubadours. Après avoir obtenu plus d'expérience, certains d'entre eux pouvaient s'élever jusqu'à la catégorie des troubadours. Jeanroy propose que les *joglars* étaient des éclopés [319] : cela peut être vrai dans les cas singuliers, mais il n'est pas coutume de faire référence à la déviation de l'aspect physique des *joglars*, et ce ni dans les textes ni dans les illustrations.

Les troubadours (Giraut de Calanson, Giraut de Cabreira, Bertran de Paris) ont adressé aux *joglars* des poèmes instructifs, tout en mettant en avant leurs propres connaissances et en même temps en prétendant leur enseigner l'art de j*oglaria*. [320] Giraut de Cabreira présente à son *joglar* nommé Cabra un répertoire idéal pour le domaine linguistique occitan-français du milieu du XII$^{e}$ siècle.[321] Des activités jongleresques ainsi qu'une liste d'œuvres présentées dans une fête de mariage sont évoquées aussi dans le roman *Flamenca*.[322]

Pour les prédicateurs rigoristes, les *joglars* sont particulièrement accusés d'être l'incarnation de la déprédation morale. Matfré Ermengau (le frère mineur et l'auteur d'un traité rhétorique compilé vers 1275) les rattachait au péché et aux vanités du siècle. Il les définissait comme des êtres médisants, malappris, déloyaux, menteurs, débauchés, ivrognes et de vrais piliers de tavernes.[323] Ces jugements ne sont peut-être pas exagérés. D'après les *vidas*, quelques *joglars*-troubadours ne hantaient pas seulement les cours : Gaucelm Faidit devient *joglar* parce qu´il avait perdu tout son avoir au jeu de dés. Guilhem Figueira n'était pas homme à fréquenter les barons ou les honnêtes gens, mais il était fort bienvenu chez les ribauds, les prostituées, les aubergistes et les taverniers. Guilhem Magret ne put jamais se procurer un équipement de *cavalier*, car il

---

318 La *vida* de Elias de Barjols BS, 215 :3–5.

319 Jeanroy 1973 t.1, 142

320 Voir la discussion sur le genre littéraire de ces poèmes : *ensenhamens*, *sirventes* ou *sirventes-ensenhamens* ? Fleischman 1995, 176–177. Ces trois pièces ont été publiées par Bartsch, Denkmäler, 85–94 et Pirot en 1972.

321 P.C. 242a, 1 *Cabra Joglar*, éd. Bartsch, 88.

322 *Flamenca* vv. 592-709.

323 Matfré Ermengau, Breviari d'Amor v. 18421 ss.

jouait et dépensait tout ce qu'il gagnait à la taverne.[324] Fréquentant le palais comme les places publiques, les *joglars* médiatisent les plaisirs du seigneur chez les gens ordinaires[325] mais aussi les divertissements populaires dans l'entourage du seigneur.

Le mot *joglar* se trouve dans la *tornada* d'Azalais de Porcairagues où elle demande au *joglar* de porter la chanson à la dame de Narbonne. La figure du *joglar* sert ainsi notamment de messager qui porte la chanson à la personne à laquelle celle-ci est adressée.[326] La poétesse utilise de la même façon le *joglar* comme médiateur et lui donne la fonction d'un *messatge*[327].

Comtessa de Dia explique que sa chanson sert également de messager :

*Per qu'eu vos man, lai on es vostr'estatges,*
*Esta chanson, que me sia messatges*
Comtessa de Dia II, vv. 31–32

(C'est pourquoi je vous mande, là-bas, en votre demeure,
cette chanson, qui me servira de messager.)

Un autre exemple qui mentionne le *joglar* est la *tenso* entre la *trobairitz* Isabella et Elias Cairel, *tenso* dans laquelle Isabelle appelle son interlocuteur *joglar*, ce qui situe aussi la *vida* d'Elias tout à fait en concordance avec son origine sociale. Quant à l'appellation utilisée par Isabella, on peut y apercevoir un ton ironique. Dans la *tenso* d'Elias Cairel et Isabella, le troubadour voit la relation entre la dame et le *joglar* plutôt comme une relation professionnelle que comme une relation d'amour, ce qui peut bien refléter la réalité. Selon Marc Bloch, les *joglar*s sont des « parasites professionnels »[328] :

*E s'ieu en dizia lauzor*
*En mon chantar, no'l dis per drudaria*
*Mas per onor e pron qu'ieu n'atendia,*
*Si com joglars fai de domna prezan.*
Isabella & Elias, vv. 12-15

(Si je louais dans mes chansons,
je ne le faisais pas au nom de l'amour,
mais pour l'honneur et le profit que j'en attendais,
comme un jongleur le fait auprès d'une dame.)

Elias Cairel lui-même est appelé d'ailleurs *joglar*, quoique étant originairement orfèvre et dessinateur d'armes. Après la *vida* « il chantait mal, `trouvait´ mal, jouait mal de la viole et parlait encore plus mal ; mais il écrivait bien les paroles

---

324 Vida A de Gaucelm Faidit BS, 167 :3 ; Vida de Guilhem Figueira BS, 434 : 4–5; Vida de Guilhem Magret, BS, 493 :3.

325 Aucassin et Nicolette, éd. Walter, 28.

326 Azalais de Porcairagues, vv.49–52.

327 `Message´, `messager´, `commission´, `valet´, `domestique´, Petit Levy, 246.

328 M. Bloch 1989, 432.

et les mélodies. »[329] Le jugement sur ses talents peut comporter des éléments réalistes mais l'auteur de la *vida* soulignait certainement l'effet comique que devait produire un pauvre *joglar* qui ne savait pas son métier. Dans une autre variante de la *vida*, on dit au contraire qu' « il sut bien les lettres et fut très subtil pour `trouver´, comme en tout ce qu'il voulut faire et dire. »[330] De toute façon, on le présente comme étant chanteur, musicien, compositeur et interprète dans la même personne.

Les femmes-musiciennes comme *cantairitz*, *joglaressas* ou *soldadeiras* ne figurent pas dans les poèmes des *trobairitz*, ni le mot *trobar* ou ses dérivés *trobador, trobairitz*. On trouve cependant quelques termes techniques du *trobar* dans leur lyrique, tel que *motz* (mots, paroles), *fenida* (synonyme à la *tornada*, envoi) et les termes désignant le chant et la chanson (*canso, cantar, c(h)ant*). (Voir appendice II : II : « Vocabulaire du métier »). En revanche, les références à leur capacité de concevoir de bonnes chansons se répètent dans les *vidas*. (Voir ch. 5.22. « Ensenhamen, l'éducation et le rôle de la musique », p. 158 et appendice II : II).

## 2.3 Conceptions médiévales sur les marqueurs culturels

### 2.3.1 Le terme occitan

Dès le XI^e^ siècle, la langue d'oc se manifeste comme une langue poétique[331], une langue d'administration[332] et une langue religieuse[333] écartée du latin. Mais ce furent les troubadours en premier lieu qui lui donnèrent sa force comme une langue de la littérature vernaculaire. Dante utilisait le terme *lingua d'oc* en typologisant des langues romanes dans son *De vulgari eloquentia*.[334] Les termes Occitan et Occitanie sont attestés depuis le XIII^e^ siècle et leur emploi s'est généralisé au XIX^e^ siècle sous les formes `occitanique´, `occitanien´ (p.ex. *Le Parnasse occitanien* d'Henri de Rochegude en 1819) puis se popularisa au XX^e^ siècle.

Selon le dictionnaire Le Robert, `occitan´, adjectif et nom, veut dire « langue romane parlée dans la partie sud de la France (de l'estuaire de la Gironde au nord de Briançon en englobant le Limousin et l'Auvergne, et en excep-

---

329 *Vida* A (version des mss. AIK) d'Elias Cairel, BS, 253.

330 *Vida* B (version du ms H) d'Elias Cairel, BS, 254.

331 Le premier troubadour connu est Guilhem d'Aquitaine, comte de Poitiers (né en 1071).

332 Voir p.ex. Clovis Brunel, Les plus anciennes chartes en langue provençale. Recueil des chartes originales antérieures au XIIIe siècle, publiées avec une étude morphologique, Paris 2 vol., 1926.

333 Voir p.ex. Miracles que Dieus ha mostratz per Sant Frances apres la sua fi. Version occitane de legenda maior Sancti Francisci, miracula de Saint Bonaventure, éd. Ingrid Arthur. Uppsala : Almqvist et Wiksell 1992 ; Los set sagramens - Denkmäler der provenzalischen Litteratur, éd. Karl Bartsch. Stuttgart : Litterarischer Verein 1856.

334 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, éd. Marigo, I : VIII : 7,57.

tant les aires basques et catalane), dans le Val d'Aran et dans quelques vallées alpines du Piémont. Les dialectes de l'occitan sont le nord-occitan (limousin, auvergnat, provençal alpin), l'occitan moyen (languedocien, provençal) et le gascon. » [335] Comme la `langue d'oïl', on considère l'occitan généralement comme une langue (`langue d'oc´ appelée aujourd'hui occitan). Même si dans le sud de la France d'aujourd'hui, l'appellation `occitan´ peut être politiquement chargée, c'est le terme préféré par les médiévistes. Le terme `Occitan´ est le seul qui puisse faire référence à cette langue tout en respectant ses diverses formes dialectales contrairement au terme `provençal', par exemple.

### 2.3.2 Langue et territoire chez les troubadours et les *trobairitz*

L'Occitanie ne fut jamais un état politique, mais un espace culturel et linguistique qui connaissait déjà ses caractéristiques à l'époque médiévale. Les régions occitanes ne constituèrent jamais une construction homogène. Leur identification reposait surtout sur la culture et sur la langue, même s'il y avait quelques fondements politiques dus surtout au degré d'indépendance des seigneurs pour lesquels un contrôle de plus en plus rigoureux de l'Eglise et de l'administration du Roi furent une menace depuis le début du XIII$^{e}$ siècle. La langue d'oc ou l'occitan, ainsi que ses dialectalismes, sont des marqueurs de l'identité linguistique dès la période médiévale. Cette distinction se voit dans les textes troubadouresques (poèmes, textes biographiques et didactiques, *novas* etc.) et les textes rédigés en dehors de l'Occitanie. Pendant la première Croisade, on classait les croisés en *Francigenae* du Nord et *Provinciales* du Midi. La joie de vivre de la noblesse méditerranéenne est vue souvent comme la marque d'une mentalité différente de celle du mode de vie des « Francs » du Nord.[336]

Les *Provinciales* distinguent des sous-groupes comme les Provençaux, les Bourguignons, les Auvergnats et les Gascons. Dans *Placides et Timeo*, leur tempérament est qualifié de « chaud et sec », ce qui veut dire qu'ils ont beaucoup d'appétit sexuel, mais « petit en peuvent faire ». [337]

Dans un texte latin composé par Gervais de Tilbury en Provence, *Otia imperialia,* [338] une sorte d'encyclopédie et une « image du monde » dans la tradition médiévale, on trouve un portrait d'un chevalier d'oc. Ce chevalier a été

---

335 Le Grande Robert. Dictionnaire de la langue française, t. 6.

336 Jeanroy 1973, t.1, 54 ; Batany 1992, 88 ; Paterson 1994, 1–9.

337 Cité dans Batany 1992, 89.

338 *Otia imperialia* (Les divertissements pour un empereur) de Gervais de Tilbury étaient adressés à l'empereur Otton IV de Brunswick, fin 1214 ou début 1215. Émigrant en Arles, terre d'Empire, en 1189, Gervais exerce le métier de juriste auprès de l'archevêque et du comte de Provence.

identifié comme le troubadour Guiraut de Cabreira (vers 1150) ou comme Pons III de Cabreira, surnommé « el Trobador », (mort en 1199).[339]

> *Erat temporibus nostris in Catalonia miles nobilissimis ortus natalibus, militia strenuus, elegantia gratiosus, cui nomen Giraldus de Cabreris […] Erat miles in iuuentute sua, iocundus, hylaris, musicis instrumentis plurimum instructus, a dominabus inuidiose desideratus.* [340]

Cette désignation regroupe les éléments typiques des troubadours des pays d'oc : chevalerie, élégance des mœurs, jovialité, musique, femmes, - des caractéristiques qui se répètent aussi dans les biographies vernaculaires des troubadours, *vidas*.

La littérature en langue vulgaire se développe et devient un marqueur de l'identité des *Provinciales*. Pendant la réforme musicale et liturgique qui eut lieu dès le XI^e^ siècle et qui se concentrait à l'abbaye de Saint Martial de Limoges, naissent « les chansons des saints » comme *Canso de Sancta Fides* (Sainte Foy, composée entre 1060-1080) et *Bœci* (ca.1100). Le narratif hagiographique contient les vidas de saints comme *Santa Enimia* (début XIII^e^), *Sant Frances* (XIV^e^) et *Sant Honorat* (fin XIII^e^). Les événements de la jeunesse de Bouddha, considéré comme un saint chrétien du nom de Josaphat, sont racontés dans le *Barlaam e Josafat* (XIV^e^). Le genre épique ou la tradition historiographique (c'est-à-dire la formule populaire de l'historiographie) comprend des textes comme *Girart de Rossilho* (1150-1180), *Daurel e Beto* (fin XII^e^), des fragments de *Aigar e Maurin* (XII^e^), *Ronsasvals* et de l'héroï-comique *Rollan a Saragossa* (début du XII^e^), un fragment de la *Canso d'Antiocha* (mi XII^e^), la *Canso de la crozada* (la Chanson de la croisade albigeoise) de Guilhem de Tudela et un successeur anonyme (composée entre 1210-1218). Parmi la fiction de forme courte et narrative en vers, appelée dans la tradition occitane *novas*, il faut mentionner *Castia-gilos* et *Judici d'amor*, attribués au troubadour catalan Raimon Vidal de Besalù (fin XII^e^ ou début XIII^e^) et les *Novas del papagai* de Arnaut de Carcassès (début XIII^e^) qui traitent principalement la casuistique amoureuse. Finalement, il faut noter les romans anonymes *Flamenca* (composé ca.1250) et *Jaufre* (fin XI^e^ ou début XII^e^), sans oublier la littérature didactique, surtout les *Ensenhamens*, composés par des troubadours tels que Arnaut de Mareuil et Arnaut-Guilhem de Marsan. Amanieu de Sescas et Garin lo Brun ont composé chacun un *Ensenhamen de la donzela.* Celui de Garin lo Brun est contemporain des *trobairitz* (1155), celui d'Amanieu des Sescas date de la fin du XIII^e^ siècle.

---

339 Dans les traductions françaises des *Otia*, le nom du personnage est Girant de Cambrieres ou Girart de Cambieres. Voir le même passage traduit par Jean de Vignay : *Il estoit en Castelongne, en nostre temps, .i. chevalier noble et né de noble lignage, et tres bon cavalier en armes, et estoit nonmé Girart de Cambieres […] Le chevalier fut jeune et jolys et jouoit bien d'aulcuns instrumens, et estoit tant amé des dames et des damoyselles que par envye l'une de l'autre ilz le desiroient,* éd. Pignatelli, 337–338 ; selon Pignatelli, il s'agirait de Pons de Cabreira à cause de la contemporanéité avec Gervais de Tilbury, éd. Pignatelli, 545.

340 Otia Imperialia, III, éd. Grier, 232-234.

Un passage des *Razos de trobar* du catalan Ramon Vidal de Besalù (première moitié du XIII[e] siècle) laisse entendre que le limousin (*parladura de Lemosin*) fut la base du langage poétique des troubadours.[341] L'hypothèse « limousine » a été corroborée également du fait de la situation de Limoges comme centre du chant liturgique et de résidence des premiers et aussi de certains troubadours importants.[342] Une seule *trobairitz*, Maria de Ventadorn, vient de cette région, et ce en dépit du fait que le château de Ventadorn fut un centre des troubadours.

Il s'agit néanmoins d'une question qui demeure controversée. Les traités poético-grammaticaux de l'époque comme *Razos de Trobar* et *Donatz prœnsals* étaient destinés à l'usage des Catalans et des Italiens et, selon Bec, le terme de *lemosi* ne doit être pas pris dans ce contexte dans son sens restreint mais comme une désignation de l'ensemble de la langue occitane. En dehors de cette hypothèse « limousine », les philologues ont élaboré l'hypothèse « narbonnaise », les hypothèses « poitevine » et « centraliste » sans arriver à un accord sur le sujet.[343]

Ce qui peut donner sujet à controverse, c'est que par rapport aux textes italiens, français et espagnols de l'époque il est extrêmement exigeant de distinguer dans les textes occitans des éléments qui appartiennent à la langue de création ou au copiste qui transmet le document. Ce langage difficilement déterminable[344] n'a pu être dialectalement située, en raison de critères dialectaux incohérents, des colorations dialectales des copistes, de la polymorphologie et de la graphie non-systématique.[345] Les dialectalismes des manuscrits ne seront pas étudiés dans ce travail. Il suffit de constater que les manuscrits sont majoritairement d'origine italienne.

L'extension géographique des troubadours et des *trobairitz* (dont l'origine a été identifiée) est illustrée dans les cartes ci-dessous. La carte 1 montre les cours et les châteaux d'où les troubadours proviennent ou qui ont été leur lieu de séjour. La carte 2 concernant les *trobairitz* indique leur lieu de provenance ou le château/la cour où elles résident après le mariage. Rendant compte des problèmes et des incertitudes que posent surtout les *vidas* et les poèmes en tant que sources, l'information que ces cartes portent permet d'esquisser ce que sont probablement des interactions culturelles des *trobairitz* entre elles et avec les troubadours. On peut distinguer leur activité à partir de l'échange des *coblas* et des poèmes en forme de dialogue, *tensos*, et leur rôle comme source d'inspiration pour tel ou tel trou-

---

341 *Razos de trobar*, éd. Marshall 6.

342 P.ex. Giraut de Borneill, Gaucelm Faidit, Bernart de Ventadorn; Quand Gaucelm Faidit retourne de Terre Sainte, il écrit une chanson émouvante de son cher Limousin: *Qu'eu torn m'en/En Lemozi ab cor jauzen,/ Don parti ab pesansa* (je revienne le cœur joyeux en ce Limousin d'ou je partis avec tristesse), dont il avait chanté déjá au moment du départ : *Ai ! gentils Lemozis !,* les poèmes se trouvent dans Bec 1979, Anth. 233-234 et 236.

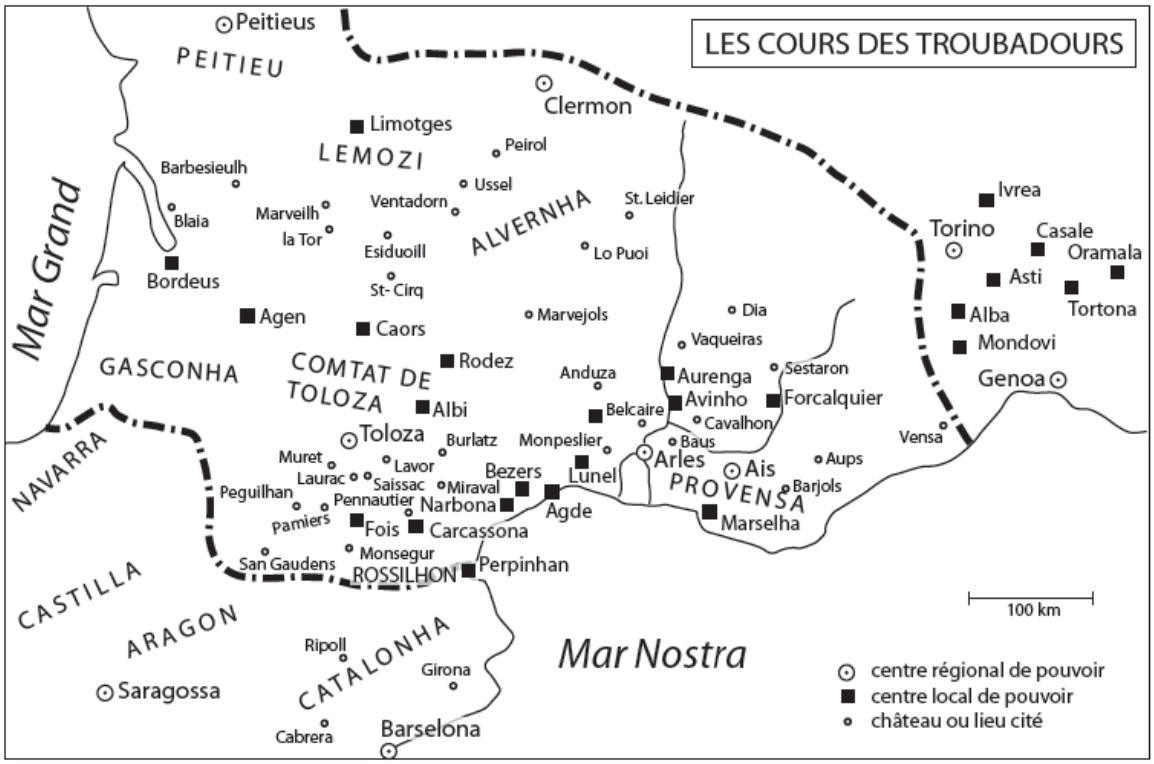
343 Voir, Bec 2004, 67-80 ; Jeanroy t.1, 45–52.

344 Jeanroy et Bec l'appellent « koïné », Jeanroy 1973, t.1, 45 ; Bec 2004, 67–68.

345 Bec 2004, 66-67.

badour. Souvent ces deux activités sont mêlées aux histoires d'amour. Par exemple, la *trobairitz* Garsenda de Forcalquier est née à Forcalquier. Après son mariage avec Alphonse II, elle s'installe à Aix-en-Provence (*Ais*) où se trouve la cour de Provence dont elle est devenue la comtesse. Dans les *vidas*, on dit qu'elle avait au moins deux amoureux, le troubadour Elias de Barjols (originairement de l'Agenais, puis de Barjols) qui était le protégé du mari de Garsenda et le troubadour Gui de Cavalhon (Cavalhon), dont le patron était également Alphonse de Provence.[346] La cour d'Alphonse et de Garsenda est mentionnée aussi dans *Abrils issi e mais intrava* du troubadour catalan Raimon Vidal de Besalù. Elias est supposé avoir composé « de belles et bonnes chansons » sur Garsenda et Gui échangea une *cobla* avec elle.

CARTE 1 Les cours des troubadours

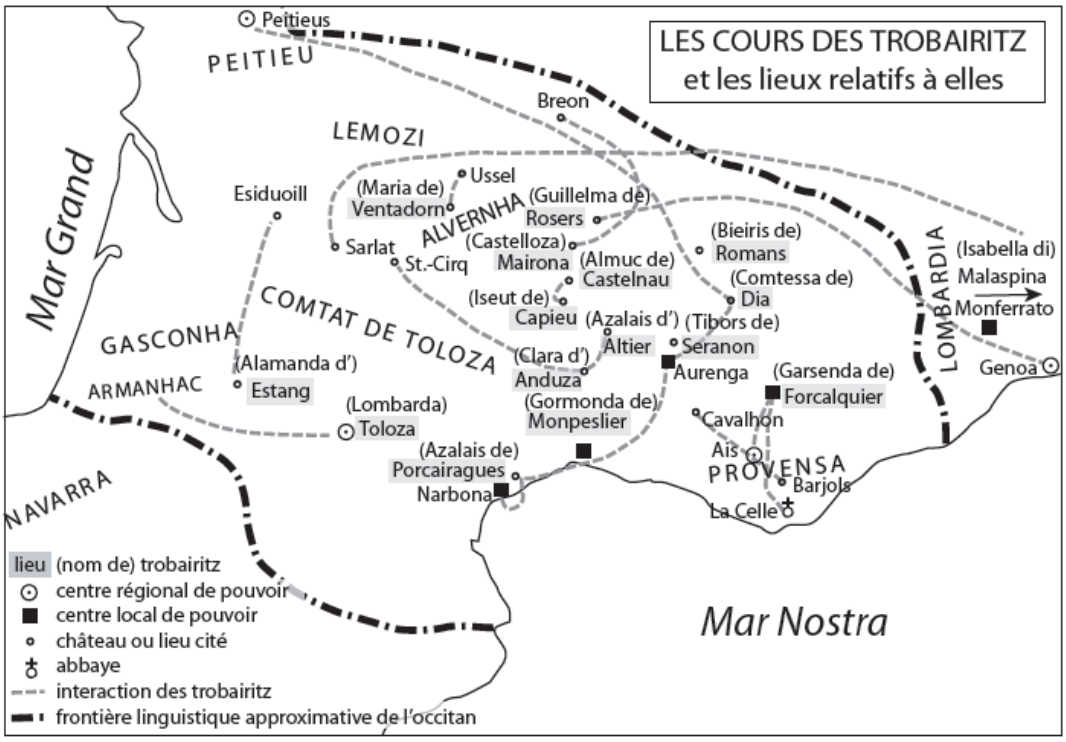



346 Vida d'Elias de Barjols, BS, 215 Vida de Gui de Cavalhon, BS, 505 ; *Forcalquier, Garsenda de,* Dictionnaire de Biographie française XIV, 426 ; Voir aussi la tenso de Gui de Cavalhon & Falco 192.2a = 147.2, vv.68–72 où le patronage est confirmé.

Peter T. Ricketts (ed.), *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, Birmingham 2000 (AIEO, 9), 24 du site Rialto http://www.rialto.unina.it/GuiCav/192.2a(Ricketts).htm

Quant aux femmes-troubadours, la carte 2 montre que leurs origines et domiciles (ceux que nous connaissons) s'étendent du Limousin au Languedoc et en Provence. Le cadre géographique suit ainsi les itinérances des troubadours.

CARTE 2 Les cours des *trobairitz*




Il existait tout de même une pluralité et une hiérarchisation des identités langagières et culturelles. L'homme médiéval n'avait pas nécessairement une seule langue définissant en lui une identité culturelle unique. Maints exemples se trouvent parmi les troubadours. Premièrement, en parlant, chacun utilisait sa langue maternelle, celle du pays natal, qu'il s'agisse du limousin, du provençal, du catalan ou d'une autre. En second lieu, ils utilisaient un langage commun au discours troubadouresque quand ils composaient des chansons.[347] De plus, certains d'entre eux avaient fait des études, avaient au moins quelques connaissances du latin mais n'écrivaient aucun poème dans cette langue. Ceux qui voyageaient apprenaient les langues étrangères, ce dont témoignent quelques poèmes plurilingues comme *Cobla en sis lengatges*[348] de Cerverí de Girona, le *descort* plurilingue de Raimbaut Vaqueiras *Eras quan vei verdeiar* ainsi que la *tenso*

347 Cropp 1975, parle de la « langue courtoise, langue maniée avec élégance et subtilité, sans pédanterie ni empreinte scolastique », Cropp 1975, 10 ; On peut considérer cette langue comme une sorte de sociolecte des troubadours qui porte des signes distinctifs (forme, vocabulaire) reconnaissables. Similairement, cette langue fonctionne comme marqueur social. Sur la définition du sociolecte, voir Holmes 1992, 148.

348 Cerveri de Girona, PC 434.a, *Nuncha querria eu achar*.

entre Raimbaut de Vaqueiras et une dame génoise (*Domna, tant vos ai preiada).*[349] Les *trobairitz*, pourtant, ne font aucune remarque sur les langues.

En ce qui concerne la dimension spatiale, de nombreux troubadours étaient fortement conscients de leurs pays natals, ce qu'ils font ressortir dans leurs poèmes.[350] Le territoire et la langue formaient une grande partie de leur identité ethnique, si un tel terme d'aujourd'hui peut être utilisé.[351] La région la plus souvent associée aux troubadours est la Provence (en réalité Provence et Viennois) où se situent les cours comme Marseille, Baux et Orange qui accueillent et produisent elles-même des troubadours. Le troubadour Peire Vidal (qui était toulousain d'origine d'après la *vida*, mais qui séjournait dans les cours provençales et languedociennes) dresse littéralement la carte de ce pays, *Proensa*, dans le poème *Ab l'alen tir vas me l'aire.*[352] Il esquisse les rivières et les autres espaces géographiques qui forment les frontières du comté de Provence : *Rozer* (Rhône à l'ouest), *Durense* (Durance au nord), *mar* (la mer au sud) et *Vensa* (Vence à l'est, aujourd'hui une petite ville des Alpes Maritimes).

Même si la dimension spatiale est assez peu visible dans les textes, les troubadours étaient bien capables de discerner leur pays géographiquement et linguistiquement. Ils distinguent aussi le peuple, « proensal », « lemozin » ou autre et la mentalité des gens. La conception spatiale et locale est cependant fondée différemment suivant l'âge, le sexe et le groupe social.[353] Chez les *trobairitz*, la valorisation du territoire n'est pas aussi marquante. Quelques toponymes du Midi se trouvent dans la *canso* d'Azalais de Porcairagues : Aurenga-Orange[354], Velai-Velay[355], Glorieta-Gloriette, Proensa-Provence, Narbona-Narbonne.[356] Azalais de Porcairagues était originaire de Portiragnes, près de Béziers (Hérault) mais les références aux toponymes et les allusions à sa vie ont donné lieu à des débats. Quoi qu'il en soit, les noms de lieux mentionnés ne

---

349 Raimbaut de Vaqueiras PC 392.4 *(Ara, quan vei verdejar*), Bec Anthologie, 1979, 254-256 ; Raimbaut de Vaqueiras PC 392.7, (*Bella, tant vos ai prejada*). Cohen & Bec, Lo Gai Saber, artist's edition, Coaraze 2001, 12–13.

350 Lefebvre 1974 distingue l'espace dans ses usages sociaux (*espace perçu*), l'espace idéologique (*espace conçu*) et l'espace de représentation (*espace vécu*) où se manifestent les acteurs sociaux et leur symbolisation de l'espace. Ce sont toutefois des angles de vue interdépendants, qui doivent être rassemblés pour que le processus global de production de l'espace puisse être appréhendé.

351 « [L]e lien social tend à créer la communauté de langue et imprime peut-être à l'idiome commun certains caractères ; inversement, c'est la communauté de langue qui constitue, dans une certaine mesure, l'unité ethnique », Saussure 1987, 157 ; Le territoire (juridique, naturel ou culturel) est un facteur essentiel de la construction de l'identité. Le cadre géographique peut être un espace réel et/ou imaginaire, qui en soi est un porteur majeur d'identité culturelle, Bonnemaison 1981, 249.

352 Peire Vidal (PC 364.1) vv. 8–10, éd. Arco Avalle 1960, t.2, 164.

353 Voir la division du travail selon le sexe dans une communauté agricole, Le Roy Ladurie 1982, 26–27.

354 Azalais de Porcairagues, vv. 14 CDIKd, v. 50 N, v. 42 CDIKdN, éd. Rieger 1991, 481–482.

355 Azalais de Porcairagues, v. 21 CDIKd, éd. Rieger 1991, 481.

356 Azalais de Porcairagues, v. 42, 43, 44 et 50, CDIKdN, éd. Rieger 1991, 481–482.

sont guère le fruit du hasard ; ceux que la poètesse mentionne définissent certainement d'une façon ou d'autre le milieu où elle a vécu ou qu'elle a connu. *Aurenga* fait probablement allusion à la mort du troubadour et du baron Raimbaut d'Aurenga qui semble être son *amic de gran valor. Velai* peut symboliser un proverbe propre à cette région ou une allusion à des vers du troubadour Guilhem de Saint Leidier, originaire du Velay.[357] Le château de *Belesgar*, la *Glorieta*, fut un ancien palais des princes d'Orange, où se trouve donc le seigneur de *Prœnsa*, Raimbaut d'Orange. La dame à qui Azalais veut envoyer sa chanson serait Ermengarde de Narbonne (1143–1197), protectrice des troubadours, ce qui expliquerait l'allusion à la cité de *Narbona* dans l'envoi.[358]

En dehors d'Azalais de Porcairagues, Lombarda est une des rares *trobairitz* qui liste des toponymes dans sa lyrique. Elle mentionne des pays plus lointains comme l'Allemagne, la France, le Poitou, la Normandie, la Bretagne, la Lombardie, Livourne et la Lomagne.[359] La *tenso* joue avec les noms et ces jeux de mots concernent aussi les prénoms (Lombard/Lombarda, Bernard/Bernarda, Arnaud/Arnauda). Suivant son genre, le *sirventes* de Gormonda comprend de nombreux toponymes associés aux thèmes religieux et politiques : *Roma* (Rome, capitale de la chrétienté), *Fransa* (France, pays du roi et de bons chrétiens), *Tolosa* (Toulouse, siège de l'hérésie), etc. (Voir « Le vocabulaire religieux », p. 107-109) En mentionnant la perte de Damiette (*Damiata* v. 50) Gormonda fait référence à la prise de la ville égyptienne pendant la Cinquième Croisade, un thème polémique courant dans les écrits politiques latins du XIII siècle.[360] Les croisés pensaient pouvoir conquérir l'Egypte à partir du port de Damiette, ce qui impliquait le contrôle du Nil. La ville fut assiégée et occupée en 1219, mais en 1221 les croisés furent vaincus et chassés d'Égypte. Gormonda accuse les combattants « vils » et « fous » d'avoir perdu la ville.

Les références directes à leur propre ethnicité sont absentes chez les *trobairitz*. Cette ignorance peut être le signe du fait, si l'on met de côté la relative minceur du corpus et la fragmentation de l'information sur leurs vies, que leur espace de vie était plus borné que celui des hommes. Nous avons très peu d'information sur leurs éventuels déplacements. Si on prend pour exemple la *trobairitz* Garsenda de Forcalquier, elle est restée toute sa vie dans la région provençale. Fille du comte de Forcalquier, elle se marie avec Alphonse II de Provence, frère de Pierre II d'Aragon. En tant que comtesse de Provence, elle demeurait majoritairement à sa cour d'Aix-en-Provence pendant que son mari et son fils circulaient entre la Provence et les cours d'Espagne. Le mari mourut en Sicile et ce n'est qu'après le mariage de son fils que Garsenda cèda la place et se retira au couvent de La Celle (Var).

---

357 Selon Sakari, « [l]a citation s'applique au `Velaunien´, c'est-à-dire à Guillem de Saint Leidier », Sakari 1949, 192, voir aussi 22–43, 56–87 et 117–198.

358 Bec 1995, 69 ; Rieger 1991, 490–493

359 Lombarda str. II ; voir aussi les propositions de l'identification de ces noms de pays Bec 1995, 163 ; Rieger 1991, 245–254.

360 Bruckner, Shepard & White 1995, 183.

Pour la chevalerie et la noblesse, les causes des voyages paraissent pourtant évidentes : expéditions militaires et célébrations. Il faut ajouter à cela les jeunes écuyers ou cadets qui s'éduquaient dans les cours souvent loin de la maison et ceux plus âgés qui se déplacaient à la recherche d'un seigneur. De toute façon, il semble que les femmes-troubadours n'étaient pas engagées à une cour et ainsi forcées à partir avec le seigneur à l'étranger. Pour ceux qui voyageaient, la comparaison des traits distinctifs entre divers ethnicités (nations, peuples, langues et religions) fut plus évidente. Chez les *trobairitz*, l'identité éthnique a été plutôt voilée : elle se manifeste d'abord dans la langue avec laquelle elles chantent. Le fait qu'elles chantent toutes dans la langue vernaculaire qu'est l'occitan, et non en latin ou en une autre langue, n'est pas sans importance : c'est un vecteur qui les unit et qui permet d'en faire un groupe.

En ce qui concerne la conscience territoriale dans les *vidas* et les *razos*, on y trouve quelques noms de lieux qui déclarent l'origine des *trobairitz* (Castelloza d'*Alvernha,* Clara d'*Anduza,* Alamanda de *Gasconha,* Maria de Ventadorn de *Lemosin,* Azalais de Porcairagues de la contrée de *Montpeslier,* Lombarda de *Tolosa*), de celui de l'interlocuteur (Bernart d'*Armanhac*, interlocuteur de Lombarda, Gui de *Cavalhon*, interlocuteur de Garsenda), de celui du mari (l'époux de Garsenda qui était frère du roi d'*Aragon* et le comte de *Proensa*) ou de l'ami (l'« amant » de Maria de Ventadorn, le comte de *Marcha*, Hugues le Brun[361]). Le concept de la contrée (*encontrada* ou même *aquela encontrada*[362], « cette contrée ») traduit probablement la nature locale de leur habitat par rapport aux troubadours (voir appendice III : V : espace, temps).

### 2.3.3 Espace et temps dans la poésie des *trobairitz*

#### Espace culturel

Les espaces (parties déterminées d'un espace comme endroits et lieux) ne sont que très peu décrits chez les *trobairitz* ainsi que chez les troubadours en général. Les *trobairitz* se prêtent à un discours sur l'espace inscrivant leur texte dans une perspective poétique. Il n'y a donc pas, chez elles, un souci de représenter le plus fidèlement possible les endroits réels. La représentation de l'espace et de lieu prend les formes concrètes de constructions civilisées[363] : *abadia, alberc, castelh, ciutat, estatge, forsa, refeitor* (couvent, gîte, château, ville, résidence, forteresse, réfectoire) contrairement à l'espace des romans arthuriens imprégné d'imaginaire et d'aventure et où les évènements se déroulent souvent dans la nature. Les troubadours utilisent aussi souvent les motifs de la nature dans la description des émotions. La nature douce qui est en fait souvent une nature construite à partir de jardins (chant des oiseaux, fleurs, arbres verts, fontaines

---

361 Hugues VII de Lusignan, dit le Brun, né vers 1065, mort en 1151, seigneur de Lusignan et comte de la Marche (1102-1151). Il ne s'agit vraisemblablement pas de lui ni de son fils, Hugues VIII (1106 – 1172) mais plutôt de son petit-fils Hugues IX, contemporain de Maria.

362 *Razo* de Maria de Ventadorn, BS, 212 : 5 ; *Vida* de Tibors, BS, 498 : 3.

363 Voir l'idée des pratiques spatiales qui se concrétisent dans un milieu construit, Lefebvre 1974, 48.

etc.) représente un type d'amour doux et convenable tandis que la nature sauvage (forêt, montagne) sert de métaphore au désordre, à la régression et à un comportement déchaîné, la *follia*.[364]

Malgré une narrativité plus ample dans leur dimension poétique, les *vidas* et les *razos* des *trobairitz* contiennent très peu de mentions d'espace. Hors les noms de lieux, on n'y trouve que les places, les bâtiments *alberc* (maison de Lombarda) et *castel* (château de Tibors) où séjournent nos *trobairitz*. Parallèlement aux poèmes, leur milieu se trouve dans un environnement construit, suffisamment quotidien pour ne pas être désigné avec force détails.

Également, la volonté du nomadisme et de l'exil, « d'être *là-bas* »[365] n'est pas autant révélée par les *trobairitz* que par les troubadours. Guilhem de Peitieus utilise déjà ce thème de l'amour lointain :

*De lai don plus m'es bon e bel.*
Guilhem de Peitieus [366]

(De là-bas où est toute ma joie.)

Chez les troubadours, le lieu (*locus*) est ainsi devenu un *topos* (amour de loin) qui n'indique pas nécessairement les endroits lointains mais les émotions et les sentiments nostalgiques. A cause d'obstacles matériels (condition économique ou sociale inférieure) ou psychologiques (incertitude des sentiments de l'autre), cet amour est resté un « amour de loin » (*amor de lonh*) dont le représentant le plus connu est Jaufre Rudel dont la chanson *Lanquan li jorn son lonc en mai* (PC 262.2) semble être la source déterminante de sa *vida* et de l'histoire qu'elle contient de son amour pour la princesse lointaine de Tripoli.

Ce motif d'un endroit poétique de « là-bas » (*lai*) où réside le bien-aimé ou la bien-aimée et la joie qui en résulte sont brièvement exprimés chez les *trobairitz* Azalais de Porcairagues et Comtessa de Dia :

*Ar em al freg temps vengut*
*que'l gels e'l neus e la fanha*
*e l'aucelet estan mut*
*qu'uns de chantar non s'afranha :*
*e son sec li ram pels plais,*
*que flors ni folha no'i nais*
*ni rossinhols non i crida*
*que lai en mai me reissida.*
Azalais de Porcairagues vv. 1–8

(Nous sommes maintenant arrivés au temps froid
avec le gel, la neige et la boue.
Les oisillons sont muets
Aucun d'entre eux ne s'efforce à chanter
et les rameaux sont secs dans les haies
que ni fleur ni feuille n'y naît
ni rossignol n'y chante
que j'aime quand en mai, là-bas, il me réveille.) Tr. SN

364 Voir Niiranen, Peire Vidal – A fool and a troubadour, à paraître en 2009.
365 Zumthor 1993, 377–378.
366 Guilhem de Peitieus, PC 157.1, *Ab la doussor del temps novel*, v.7.

*Per qu'eu vos man, lai on es vostr'estatges,*
*Esta chanson, que me sia messatges*
Comtessa de Dia II, 31–32

(C'est pourquoi je vous mande, là-bas, en votre demeure,
cette chanson, qui me servira de messager.)

Le terme *estatge* désigne la demeure ou la résidence mais il n'est pas précisé s'il s'agit d'un château ou d'un *mansus* dans les exemples des *trobairitz*. Comtessa de Dia « mande » sa chanson simplement « en la demeure » (*estatge*) de son ami.[367] Le `château´ et la `forteresse´[368] font référence à Raimon de Toulouse et ses rapports avec les hérétiques ; Gormonda laisse entendre que Raimon bâtit les châteaux et les forteresses pour protéger les hérétiques contre l'orthodoxie. Les références au couvent (*abadia, refeitor*) viennent de la *tenso* entre Isabella et Elias où Isabella fait des reproches à Elias et à son attitude quand il révèle qu'il chante pour l'honneur et le profit et non pour l'amour. Isabella lui ordonne d'aller au couvent, ce qu'il ne veut pas faire.[369] Selon ma lecture, Isabella est offensée par les mots froids du troubadour et juge qu'il ne mérite pas l'amour mais une vie de célibat. Le couvent symbolise ici un endroit fermé et isolé où se pratique l'abstinence. Pour un *joglar* comme Elias, la mode de vie d'une communauté religieuse représente sans doute un châtiment moral pire que la prison.

La *ciutat* (la ville d') Aurenga, dont parle Azalais de Porcairagues est juxtaposée avec le château de Belesgar, la *Glorieta* et le *caslar*, les édifices des comtes d'Orange, et enfin l'*arc*, l'arc de triomphe romain sur lequel se trouvent sculptés des exploits.[370] A la fin du poème, Azalais s'attache à cet endroit, probablement en mémoire de Raimbaut d'Aurenga. Après la mort de Raimbaut (1173), cet espace empirique, les bâtiments ayant appartenu à la famille Aurenga, devient alors un espace cognitif basé sur les mémoires funèbres et les mémoires d'affection, donc un *lieu de mémoire*.[371]

Dans la *tenso* de Guillelma Rosers et Lanfranc Cigala, le manque d'endroit où passer la nuit, *alberc* (que Bec traduit gîte) sert de prétexte à un cas de casuistique amoureuse. Par ailleurs, *alberc* désigne le lieu où le chevalier rend ses services généreusement.[372] Les espaces cités par les *trobairitz* sont tous des lieux clos, mais en même temps des espaces publics, des décors connus immédiatement identifiables qui n'ont nul besoin d'une longue description. Il s'agit surtout de la présence d'un micro-espace, espace qu'on connaît ou qu'on croit

---

367 Comtessa II, v. 31; Castelloza II v. 5, parle en effet de ses sentiments, ses plaintes et ses pleurs qui font leur séjour (*estatge*) en elle ; Gormonda utilise le mot suggestif d'état (*estatge*) des hérétiques v. 67.

368 Gormonda, v. 125.

369 Isabella et Elias vv. 25–41.

370 Azalais de Porcairagues, vv. 41–46; voir Sakari 1949, 194–195 ; cf. Bogin 1980, 97.

371 Un objet devient lieu de mémoire quand il échappe à l'oubli et quand une collectivité le réinvestit de son affect et des ses émotions, Nora 1989, 12 et 17-18.

372 Guillelma Rosers et Lanfranc Cigala, v. 3 et v. 45 ; Bec 1995, 156.

être connu par l'expérience. Les références au macro-espace (catégorie cosmologique) sont absentes.[373] Les gens médiévaux divisaient l'espace surtout par le statut et par le *gender*. Les groupes sociaux (clans familiaux, groupes professionnels, confréries militaires et communautés religieuses) se distinguaient par l'occupation de l'espace mais formaient en même temps un réseau social non-homogène surtout dans le milieu urbain. Selon Jacques LeGoff, les femmes sont peu visibles sur la scène urbaine et s'occupent principalement de la responsabilité domestique. [374] Par contre, Barbara Hanawalt[375] suppose que les femmes occupaient les chambres, les maisons, les quartiers des villes et des villages tandis que les activités des hommes les menaient plus loin dans les rues et sur les routes, aux champs, dans les villes, sur les océans, dans les batailles et aux tables de conseils (« council tables »), ce qui est en parfaite concordance avec les descriptions verbales de l'espace faites par les troubadours et par les *trobairitz*. Alors que les *trobairitz* restent dans les bâtiments des villes et des villages, les troubadours et les *joglars* s'en vont et chantent tous les espaces que Hanawalt mentionne (rues, routes, champs, villes, océans, batailles, tables de conseils), mais aussi les terres étrangères et lointaines (croisades et pèlerinages outremer)[376]. Comme constaté plus haut, ils voyagent beaucoup. Le nom donné à l'un des premiers troubadours connus, Cercamon (Cherche-Monde) dont l'activité poétique se situe entre 1135 et 1152 est ainsi purement descriptif. Aller dans le monde, se mettre en quête d'un univers, voilà la vocation d'un poète, et ce surtout quand il n'est qu'un pauvre *joglar*. En pratique, il suffit de constater que l'itinéraire moyen à pied à l'époque médiévale à l'échelle de l'Europe était d'environ 20 km par jour mais selon la condition physique, le terrain et le temps qu'il fait, le marcheur pouvait parcourir jusqu'à 40 km par jour.[377] De nombreux cours fréquentés par des troubadours se situaient à distance de marche (voir la carte 1 p. 84) mais une part d'entre eux avaient un cheval à leur disposition.

**Temps naturel**

Selon Brunel-Lobrichon et Duhamel-Amado, il n'y a aucune allusion au calendrier liturgique chez les troubadours.[378] Cependant, on y trouve des références aux *calendas*[379] et aux occasions et fêtes annuelles d'origine liturgique comme *Avent*[380] (l'Avent), *Nadal*[381] (Noël), *Caresma*[382] (le Carême) ou *Pascor* [383] (les

373 Sur les concepts de micro-espace/macro-espace médiévaux, voir Harrison 1996, 3 ; Harrison 1998, 50–56.

374 LeGoff 1980, 356.

375 Hanawalt 2000, x.

376 Sur ces itinérances, voir Brunel-Lobrichon & Duhamel-Amado, 130–136.

377 Lamberg 2003, p. 262.

378 Brunel-Lobrichon & Duhamel-Amado 1997, 64.

379 Voir `*calenda*´, Raynouard I-II, 292. Toute une chanson est dédiée à la fête de mai, *Kalenda maia* de Raimbaut de Vaqueiras.

380 Bertran de Born, *S'abrils e fuoillas et flors*, v. 87 ; Gui & Eble d'Ussel, *En Gui digaz la qual penriaz vos*, v. 4.

Pâques). Les références à Pâques et au mois d'avril sont particulièrement nombreuses, pour la raison que le printemps représente la période la plus significative pour les troubadours. D'abord, c'était la saison pendant laquelle les voyageurs comme les troubadours itinérants s'en vont et les dames les attendent, comme René Nelli l'exprime, ennuyées dans leurs chambres. [384] Le terme *Natureingang*, « entrée en matière par la nature » au début du poème introduit l'élan au chant qui permet de présenter les oiseaux (figures du chant symbolisant souvent la musique des troubadours), les fleurs, les arbres et la verdure. En second lieu, les métamorphoses de la nature et le changement des saisons traduisent des états d'âme du poète. L'hiver et le silence de la nature marque la tristesse : la *trobairitz* chante toujours, mais sans joie. [385]

Chez les *trobairitz*, il y a un seul exemple de *Natureingang*, le texte de Azalais de Porcairagues qui introduit un chant de douleur par une séquence hivernale. Dans le même passage, le mois de mai est rattaché typiquement au chant du rossignol, qui réveille le « je » poétique de la pièce, la *trobairitz* Azalais de Porcairagues.[386] En fait, tout le vocabulaire du corpus concernant la nature vient de cette même strophe, *Natureingang* de Azalais. Le « je » se met à l'unisson de la nature. Gel, neige et boue (*gel, neus, fanha*) désignent l'hiver (*freg temps*), oisillon, fleur, feuille, rameaux et rossignol (*aucelet, flors, folha, ram*, *rossinhol*) l'été.

*Ar em al freg temps vengut*
*que'l gels e'l neus e la fanha*
*e l'aucelet estan mut*
*qu'uns de chantar non s'afranha :*
*e son sec li ram pels plais,*
*que flors ni folha no'i nais*
*ni rossinhols non i crida*
*que lai en mai me reissida.*
Azalais de Porcairagues vv. 1–8

(Nous sommes maintenant arrivés au temps froid
avec le gel, la neige et la boue.
Les oisillons sont muets
qu'aucun d'entre eux ne s'efforce à chanter
et les rameaux sont secs dans les haies
que ni fleur ni feuille n'y naît
ni rossignol n'y chante
que j'aime quand en mai, là-bas, il me réveille.)[387] Tr. SN

Deux termes individuels du groupe lexical *nivol* (nuage) et *solelh* (soleil) se trouvent en dehors du début printanier de la pièce de Azalais de Porcairagues.

---

381 Peire Vidal, *Bels Amics cars, ven ser ves vos estius*, v. 2.

382 Bertran de Born, *S'abrils e fuoillas et flors*, v. 87.

383 Peire Bremon *Ricas Novas, Ben dei chantar alegramen*, v.39; Marcabru, *En abriu s'esclairo il riu contral Pascor*, v. 1; Peire Vidal, *Bels Amics cars, ven ser ves vos estius*, v. 3., etc.

384 Nelli 1969, 86.

385 Zink 2006, 14.

386 Azalais de Porcairagues, str. 1. v. 7.

387 Citation répétée, voir p. 89.

C'est Comtessa de Dia qui utilise ces termes cosmologiques métaphoriquement: par le « nuage » elle désigne les gens médisants, qui ternissent la joie d'aimer, et *lauzengiers*, opposé aux « rayons du soleil » symbolise les gens courtois.[388]

La représentation du temps (sans même parler de la problématique de sa conceptualisation) n'appartenait pas au genre représenté par les *trobairitz*. L'usage des indicateurs temporels est rare et se limite aux expressions les plus générales du temps naturel[389] : au cycle des jours, à l'alternance du jour et de la nuit (*matin, jorn, ser, nuit*) et au cycle des saisons. Des quatre saisons, seules *estiu* et *ivern* [390] sont utilisées comme antonymes, et seul le mois du mai est mentionné.[391] Dans la *tenso* de Guilhelma et Lanfranc, on parle superficiellement du « mal temps », qui désigne le phénomène météorologique.[392] Ces expressions du temps naturel traduisent une conception cyclique du temps : le cycle du jour et de la nuit, celui de la lune et des saisons. Le temps se définissait à plusieurs niveaux : il y avait le temps de la journée qui revenait chaque jour et était à l'origine de gestes répétitifs d'un jour à l'autre ; le cycle lunaire quant à lui se manifeste spécialement quand la lune est pleine, et permet d'observer les mêmes phénomènes ; le temps annuel se réalise avec le retour des saisons. Cette conception est rattachée aux femmes dans les traités médicaux à partir de leur contexte biologie (fonctions reproductives) et s'oppose à la conception du temps des hommes considéré comme linéaire.[393]

Les allusions au temps historique ne peuvent apparaître que dans les mentions de personnes (ex. *bon rei Lois* ou *comte Raimon*, le roi Louis IX le Pieux, et le comte Raimon VI de Toulouse, accusé de favoriser les hérétiques)[394] ou par le biais d'autres renseignements, généralement implicites ou de références ou allusions intertextuelles[395].

Il ne semble pas étonnant que les allusions au temps et à l'espace soient multipliées dans le narratif où les déroulements dans le temps et le décor spatial jouent un rôle plus primordial que dans le discours poétique. Dans les textes biographiques, les toponymes sont déjà plus fréquents que dans la lyrique, et le récit est également plus détaillé dans le cadre spatio-temporel de la poésie épique.

---

388 Comtessa de Dia IV, vv. 14–15.

389 Le temps naturel est un concept opposé à celui du temps artificiel, mesurable aux horloges mécaniques.

390 Gormonda, v. 89.

391 Azalais de Porcairagues, v. 8.

392 Guilhelma & Lanfranc, v. 2.

393 P.ex. *Secretis mulierum* met en valeur le cycle biologique soulignant les fonctions de menstruation et de procréation dans le bien-être féminin ; voir aussi Kristeva 1981, 13—35.

394 Gormonda v. 64 et v. 109.

395 Voir p.ex. la discussion concernant l'interlocuteur d'Azalais de Porcairagues sur la base des renseignements allusifs de son poème et de sa *vida*, Sakari 1949 et 1987.

# 3 CONTEXTE ÉTHIQUE ET LES CONCEPTIONS MORALES DES TROUBADOURS ET DES *TROBAIRITZ*

## 3.1 Éthique contemporaine de la vertu

Au sens moderne, la vertu est une disposition à agir d'une certaine façon ; cette disposition est un trait de caractère stable et durable qui permet une bonne vie à la personne qui en jouit. Dans le cadre moderne, les vertus sont souvent considérées comme des choix alternatifs d'un individu alors que dans cette étude, suivant la pensée médiévale, elles sont considérées comme issues de la tradition et leur compréhension est donc héritée des ancêtres. [396]

L'éthique de la vertu est un courant fort ancien de la philosophie, qui remonte au moins à Aristote, la grande autorité morale de l'Antiquité et du Moyen Age.[397] Aristote[398] développe une sorte de base de l'éthique occidentale, selon laquelle la vertu (d'abord *aretè*, excellence) est une disposition acquise. Aristote soutient que la vertu s'acquiert par l'enseignement et l'expérience.[399] Il

---

396 MacIntyre 1997, 124.

397 L'éthique de la vertu moderne n'est pas nécessairement d'inspiration aristotélicienne. Voir, par exemple, Hursthouse 1999, 9 et 17.

398 L'influence d'Aristote grandissait après la deuxième moitié du XIII$^{e}$ s. quand Albert le Grand et Thomas d'Aquin utilisaient ses textes mais la grande période de l'assimilation de la pensée d'Aristote en occident fut le XII$^{e}$ siècle : entre 1120 et 1190 les œuvres d'Aristote furent traduites à Tolède puis à Palerme, Rome, Venise et Pise. P. ex. les livres II et III de l'Éthique à Nicomaque étaient déjà traduits en latin, le premier au XIII$^{e}$ s. Le médiateur important de la pensée d'Aristote était la philosophie arabo-islamique. L'œuvre d'Avicenne (980–1037) fut traduite à la fin du XII$^{e}$ s. Averroës (1126–1198) a commenté en détail toute l'œuvre d'Aristote. Quand ces écrits, l'œuvre du philosophe juif Maïmonide et les ouvrages d'Aristote eux-mêmes furent traduits, la philosophie aristotélienne devint connue dans l'Occident contemporain. Cependant, il ne faut pas surestimer son influence sur les troubadours, dont seule une minorité avaient fait des études.

399 EN II ch. 2 (1104a26-b3).

divise les vertus de l'âme en deux catégories : les vertus morales[400] et les vertus intellectuelles[401]. Les vertus morales sont le courage, la tempérance et la justice, mais aussi la largesse, par exemple. Les cinq dispositions intellectuelles sont d'après lui: l'intuition (l'intelligence), la science et la sagesse d'une part, et l'art et la prudence d'autre part. Les premières sont spéculatives, alors que les deux autres sont pratiques.

Les vertus se manifestent dans les plaisirs et les peines mais ne sont pas des affections parce que l'homme ne devient pas mauvais à cause de ses affections.[402] Chacune des vertus est une excellence consistant dans la «médiété», c'est-à-dire la juste mesure entre un excès et un défaut. La vertu en soi est une médiété.[403] Celle d'entre elles qui donne le ton et la mesure à toutes les autres dans les circonstances concrètes de la vie est la sagesse pratique de l'homme raisonnable, la *phronèsis*, ou prudence (du latin *prudentia*). Certaines actions n'admettent pas de médiété[404], comme l'adultère qui est dans toutes les circonstances un excès.

La position inférieure de la femme fait partie de l'ordre naturel qui suit la hiérarchie naturelle ayant le bien pour but. Les individus peuvent comprendre le bien différemment mais la plupart des gens, écrit Aristote au début de son Éthique à Nicomaque, recherchent comme un bien ce qui est agréable et fuient la douleur comme un mal.[405] Dans les *Économiques*, les genres sont distingués d'après leurs vertus naturelles et complémentaires, mais l'homme et la femme seraient indispensables l'un à l'autre :

> « Ainsi, l'un des sexes a été fait plus fort, et l'autre plus faible, de façon que l'un soit plus circonspect en raison de sa timidité, et que l'autre, au contraire, soit plus apte, par son courage, à défendre son foyer ; que d'autre part enfin, l'un puisse acquérir les biens du dehors »
>
> Economiques, I. III, 4.

Les rôles parentaux donnent à la mère le soin d'assurer la nourriture et au père celui d'assurer l'éducation, essentielle pour l'adaptation des vertus.[406]

La tradition platonique a également influencé l'esthétique littéraire du XII[e] siècle, en particulier par le dialogue Timée, considéré en bien des points comme

---

400 La définition des vertus morales est donnée dans le livre II (1138b15-24).

401 EN VI ch. 3-7(1139b15-18).

402 EN II ch. 2(1104b3-9) ; II ch. 4 (1105b30-1106a6).

403 EN II ch. 5 1106b8-35.

404 EN II:6 (1107b9-b25)

405 Politique, I.13.1260a ; EN I.7.1097b.

406 Économiques, I. III, 4.

l'aboutissement de la pensée de Platon.[407] Dans le Timée, ce dernier traite de la raison et de la beauté, de la perfection et de l'harmonie. Le souci premier de son modèle cosmologique est celui d'harmonie et de symétrie maximale. De la même façon qu'Aristote, Platon tient que l'homme doit être dirigé et éduqué vers un mode de vie modéré, parce qu'il devient ainsi beau et noble. Les aspirations esthétiques et éducatives dessinées par Platon reflétaient aussi sa conception des vertus. P.ex. le désir du plaisir est une maladie de l'âme, alors que le corps domine l'âme. Dans l'art des Muses, la musique est mentionnée à cause de son harmonie. Dans le Timée, le beau et le bien s'identifient. Tout le bien est beau et la beauté est surtout la conséquence de la proportionnalité. La proportion est assurément l'un des attributs essentiels du beau, voire son essence. Le corps et l'âme doivent être en accord car sans cet accord la vertu ne se produit pas et le vice surgit. L'équilibre entre le corps et l'âme s'applique par l'exercice commun des deux.[408]

Les auteurs occidentaux connaissaient la philosophie grecque par les auteurs romains. Bien que l'éthique stoïcienne fût connue au XII$^{e}$ siècle, cela ne veut pas dire que les moralistes la laissaient influer sur la philosophie.[409] Les aphorismes de Cicéron et de Sénèque étaient populaires, mais elles demeuraient souvent au niveau illustratif ou anecdotal. En fait, l'éthique stoïcienne était d'essence contradictoire avec la chrétienté même si cette dernière sembla l'absorber facilement.[410]

Les trois premières vertus des Romains, *pietas*, *fides*, *virtus* furent cultivées par les poètes et les auteurs de tous les genres (p.ex. Virgile, Horace, Caton). Comme le reconnaissent même les stoïciens, la valeur à laquelle il convient de s'attacher avant tout autre est *virtus*. A l'origine, le terme *vir* désigne le mâle avec les spécificités qu'on lui attribuait par opposition à *femina*. La perception de la virilité comme vertu est en soi un jugement de valeur, qui consiste à préférer la force et le courage à la faiblesse et la lâcheté. La société romaine qui soutient ces valeurs est celle où la fonction de guerrier a son importance. La *virtus* désigne donc les caractères moraux de l'homme, en tant que *gender*, qui lui sont culturellement associés. La *virtus* est associée à la force et au courage, à la résolution et à la constance, au respect de soi et au sens de l'honneur. Elle est attribuée généralement aux hommes, quelquefois à certaines femmes, tantôt de

---

407 Cette œuvre est considérée depuis l'Antiquité comme la plus importante des dialogues platoniciens et a été présentée par Augustin aux lecteurs médiévaux. Le Timée est lu et étudié encore au XIII$^{e}$ au sein du néoplatonisme arabe mais il sera remplacé par l'aristotélianisme. Ce dialogue influence l'esthétique littéraire du XII$^{e}$ siècle et contribue à la naissance des *artes pœticae*, qui pour leur part contribuent à l'essor de la littérature vernaculaire et même de la courtoisie, Gregory 1988, 54 et 80 ; Wetherbee 1988, 44.

408 Timée, 53b, 87cd, 86bcd, 44bc, 86c et 47d.

409 Voir, *Alioquin [ …] Seneca, ille maximus morum edificator,* Abelardus, Collationes, II, sec. 81, éd. Marenbon 102.

410 Lapidge 1988, 95 ; Voir aussi Gerard Verbeke, The Presence of Stoicism in Medieval Thought , Washington DC, Catholic University of America Press, 1983 ; Marcia L. Colish, *The* Stoic *Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages*, 2 vols. Studies in the History of Christian Thought 24-25. Leiden: E. J. Brill, 1985.

manière positive (exemples de Romaines admirées pour leur constance et leur fermeté dans une société où il arrivait que les mères éduquaient à leurs fils les vertus), tantôt de manière péjorative (une *virago*). En somme, la *virtus* des Romains fut une manifestation de la force ou de la virilité masculine, mais, d'après Cicéron par exemple, la culture littéraire et l'intérêt pour les questions scientifiques et artistiques aidaient à acquérir la *virtus*. [411] Cette vertu de force (force d'âme comme physique) prônée par les Stoïciens et incorporée par l'Église s'adapte à la liste des quatre vertus cardinales.[412]

Les écrits patristiques sur la vie vertueuse ont commencé au IV^e^ siècle. Le concept-clef qu'ils renferment est celui de la chasteté.[413] Ambrose divise la chasteté en trois parties : mariage, veuvage, virginité et il appelle les quatre vertus capitales les vertus cardinales. Dans son œuvre *De Spiritu Sancto* les vertus sont cependant théologales dans le sens que Dieu le père, le fils et l'esprit saint sont les vertus en soi.[414] Augustin est une des principales sources de la doctrine du Péché originel et de la lutte contre les hérésies, et prêche le mépris du monde et les idées réprimant la sexualité. Il incitait tous les hommes à la continence mais il tolérait la pudeur conjugale comme obstacle à la concupiscence. Dans ses *Confessiones*, Augustin parle de la renonciation de telle sorte qu'elle soit figurée comme un mode de prouesse.[415]

La discussion se poursuit et la littérature des vices et des vertus fleurit dans le tournant du XIII^e^ siècle, non seulement pour la clergie et la noblesse mais aussi pour le bourgeois et la vilenie. Les centres scolaires sont Chartres, Laon et Paris. Les universités se trouvent à Bologne, à Paris et à Oxford. Chartres fut le centre des *artes liberales* et des études humanistiques, où le Timée traduit en latin fut étudié.[416] Beaucoup de jeunes occitans faisaient leurs études à Bologne où le style poétique occitan fleurissait.[417] La question du rapport entre vertus de l'antiquité et vertus chrétiennes est explicitement posée par les théologiens et les philosophes, grâce à la redécouverte des textes classiques et aux traductions en latin. La continuité entre Antiquité et Moyen Âge se traduit dans le thème de la *translatio studii,* qui communique le savoir de la Grèce à Rome, puis de Rome à Paris, capitale médiévale de la « clergie ».

---

411 Sarsila 1982, 11, 96–97 et 149.

412 Beaune 1999, 253.

413 L'idéal ascétique met en valeur la virginité à laquelle sont invitée les hommes et les femmes dès le IV^e^ siècle.

414 Ambrose, *De viduis*, caput IV. 23, 241, PL ; *Sicut enim Pater virtus, ita et Filius virtus, et Spiritus Sanctus est virtus. De Filio legisti Christum Dei virtutem esse et Dei sapientiam. Legimus etiam quia virtus est Pater, sicut scriptum est.* Ambrose, *De Spiritu Sancto*, Liber secundus I.19 ; II.22.

415 Augustin, *Confessiones*, liber VIII, 5, 12.

416 Newhouser 1993, 67 et 153 ; Copleston 1972, 86–95.

417 Un témoignage vivant est fourni par le juriste et futur *podestà*-troubadour Rambertino Buvalelli (actif 1201–1221) qui étudiait à Bologne mais écrivait en une langue occitane impeccable, Keller 1995, 295 ; Cabré 1999, 295.

L'idée de la *translatio* trouve son expression aussi dans la littérature vernaculaire, et on en trouve un exemple dans la matière de Bretagne chez Chrétien de Troyes (actif ca.1170-1190) : il s'agit d'un passage du prologue de *Cligès* reliant la culture de l'Antiquité à l'Occident par le biais de la chevalerie :

> *Par les livres que nos avons*
> *Les fez des ancïens savons*
> *Et del siegle qui fu jadis.*
> *Ce nos ont nostre livre apris*
> *Qu'an Grece ot de chevalerie*
> *Le premier los et de clergie.*
> *Puis vint chevalerie a Rome*
> *Et de la clergie la some,*
> *Qui ot est en France venue.* [418]

Voir aussi l'introduction de l'*Epitoma rei militaris* traduit et introduit par Jean de Meun à la fin du XIII[e] siècle, qui contient la même idée de la transmission par les livres des anciens, et surtout par les valeurs chevaleresques. Il est capital de noter que, dans ce passage, le savoir est transmis non seulement pour le meilleur d'un individu mais pour l'intérêt commun (*por le sauvement du commun)*.

> *Li ancien ont esté coustumier de metre en escrit des choses qu'il pensoient que fussent bones a savoir, et faisoient livres, puis si les offroient aus princes […] Pour ce nous efforçons nous a moustrer par tytres et par chapitres la coustume que li ancien avoient en eslire et en auser noviaux chevaliers, non par pour ce, emperes qui ne fus onques deceus, que tu ne saches bien ces choses, quar ainsi comme tu les ordenes de ta bone volenté por le sauvement du commun.*[419]

La pensée « païenne « contre laquelle s'élevaient des érudits comme Jean de Salisbury, Pierre Abélard ou Guillaume de Conches, existait tout de même en partie en eux et dans leur propre société. La tradition classique était parfois considérée comme en désaccord avec l'enseignement chrétien.[420] Malgré cela, les auteurs du XII[e] siècle essayaient de relier la pratique des quatre vertus cardinales (justice, prudence, tempérance et courage) héritées de la tradition antique à celle des vertus théologales qui ont Dieu pour objet (foi, espérance et charité). Dans le Nouveau Testament, la conception des vertus diffère fortement de celle des auteurs antiques. D'après saint Paul, la plus grande est la charité.[421] C'est sur les vertus théologales que Dante est interrogé par saint Pierre, saint Jacques et saint Jean dans le Paradis.[422] En général, le Nouveau Testament loue la vertu de l'humilité, tandis qu'Aristote la voit comme l'un des vices apparentés à la magnanimité. Mais comme chez Aristote, une vertu est une qualité

---

418 Chrétien de Troyes, *Cligès,* éd. Micha, vv. 25-33.

419 *Li abregemenz noble honme Vegesce Flave René des establissemenz apartenanz a chevalerie*, traduction par Jeun de Meun, éd. Löfstedt, *Ci commence li prologues du premier livre*, 69.

420 Certains écrits d'Aristote furent interdits au début du XIII[e] siècle dans les universités de Paris et de Toulouse, Copleston 1972, 154–156.

421 Corinth., XIII, 13.

422 Dante, La divina commedia, Chants XXIV sqq.

dont l'exercice mène à l'accomplissement du *telos* humain. Pourtant, pour les deux visions du monde, le concept de bonne vie pour l'homme prime celui de vertu.[423]

Brunetto Latini[424], philosophe florentin du XIII[e] siècle vulgarise l'Éthique à Nicomaque d'Aristote, le *De Inventione* et trois orations de Cicéron. Dans *Li livres dou trésor*,[425] écrit en vernaculaire, langue d'oïl, Brunetto élabore une philosophie laïque, destinée à un public laïc. En privilégiant le lieu du langage dans l'action politique, Brunetto fait passer la rhétorique (la science du bien dire) pour science civile à la façon de Cicéron. Le *Trésor*, à la fois encyclopédique et didactique, est divisé en trois livres, dont le second traite de l'éthique. Dans ce domaine, Brunetto Latini puise chez Aristote et d'autres auteurs antiques et médiévaux.[426] La première moitié de son propos éthique est une traduction partielle, assortie de commentaires, de l'Éthique à Nicomaque d'Aristote. La deuxième partie du second livre, intitulée *Enseignemens des visces et des vertus*, est une compilation morale combinée de plusieurs ouvrages. L'auteur suit l'ordre du traitement du *Moralium Dogma Philosophorum* l'ouvrage populaire traduit en plusieurs langues européennes, aussi en ancien français.[427] Basé sur les maximes éthiques de Cicéron et de Sénèque et d'autres auteurs latins, *Moralium Dogma Philosophorum* a été faussement attribué à Guillaume de Conches, l'auteur d'une Philosophie du monde (*Philosophia mundi*, vers 1125) et du *Dragmaticon* et le commentateur de plusieurs auteurs fondamentaux d'origine grecque, latine et arabe.

Brunetto Latini distingue les vertus théologales ou contemplatives et les vertus cardinales ou actives. Les vertus contemplatives (foi, espérance, charité) dirigent l'homme vers la vie contemplative qui comprend *li pensemens des celestiaus choses*. En revanche, la vie active *use bien les mondaines choses*. Les vertus actives (prudence, justice, force, tempérance) sont en pratique celles qui règlent les rapports entre les hommes.[428] Brunetto Latini, popularisant la pensée d'Aristote, connaissant la position de l'Église et écrivant à un public laïc, divise les vertus en vertus intellectuelles et en vertus morales dont les dernières comprennent la vertu maîtresse des écrits patristiques : la chasteté. La largesse, qu'il

---

423 MacIntyre 1997, 178–180.

424 Brunetto Latini est aussi connu pour avoir été le maître de Dante qui a rendu son nom célèbre à travers l'*Inferno* : Dante le place en enfer, parmi les sodomites, au chant XV de l'œuvre.

425 Brunetto Latini, *Li livres dou trésor* (texte de 1264), éd. Francis J. Carmody. Berkeley: University of Colombia Press 1948.

426 On y trouve des influences et des remaniements du *Moralium Dogma Philosophorum* du pseudo-Guillaume de Conches, de la *Doctrina de arte loquendi et tacendi* d'Albertano da Brescia, du *De quattuor virtutibus cardinalibus sive Formula onestae vitae* de Martin de Braga, de la *Summa de virtutibus* de Guillaume Perault et du *Sententiarum libri tres* d'Isidore de Séville.

427 Un nombre considérable de 38 manuscrits par rapport au nombre latin, 67 ms, Williams 1931, 392.

428 Brunetto Latini, Trésor, Livre II : CXXIII, éd. Carmody, 308.

mentionne aussi comme une vertu morale, est largement adaptée comme mode de vie par l'aristocratie et plus tardivement également par la bourgeoisie.

> *Deux manières de vertuz : l'une est de l'entendement de l'home, ce est sapience, science et sens ; l'autre est moralité, ce est chastée et largesce et autres semblables.*[429]

Dans les manuels de bonnes manières, de savoir-vivre ou les miroirs de princes, traités de bonnes manières qui pullulent dès le XII^e^ siècle, l'accent est mis sur les mœurs de la vie quotidienne. Inspirés des règles de vie monastiques, ces manuels, d'abord addressés aux habitants des châteaux, se diffusent dès le XIII^e^ siècle en milieu bourgeois, en ville. L'objectif principal est de marquer une distinction par rapport aux habitants des campagnes, les rustiques : il est conseiller de ne pas « faire le vilain », c'est-à-dire se conduire en rustique, et de ne pas se comporter, à table ou dans la rue, comme les paysans.[430]

Vices et vertus ne sauraient être séparés, ils se définissent mutuellement. On se repète souvent que l'homme médiéval est obsédé par le péché et les vices. Abélard tentait de distinguer les vices et les péchés dans son Éthique (c.1138) utilisant pour cela la définition d'Aristote. Il emploie également les concepts de Cicéron sur le sujet. Le poids est sur la volonté, la capacité de suivre ou de rejeter « le bon chemin ».[431] L'attitude à l'égard des vices alterne quel que soit le consensus imposé par les idéologies, elle est variable suivant les individus et dépend du groupe social, du mode de vie et d'autres facteurs. Pour la clergie, c'est souvent l'*orgueilh* qui est la racine de tous les péchés tandis qu'un chevalier estimera ordinairement que c'est la lâcheté.

Bien que l'Eglise affirme que le péché n'est pas une entité, les vertus et les vices sont souvent assimilés à des substances, l'abstraction étant représentée dans la littérature didactique et dans les moralités par des personnages allégoriques. Les péchés capitaux se sont constitués en septénaire, le plus souvent : orgueil, avarice, gourmandise, luxure, colère, envie, paresse. Ces vices apparaissent souvent dans l'art et dans littérature sous forme d'animaux symboliques, d'allégories, incarnations des péchés capitaux souvent ayant l'image de femmes. Dans la conscience populaire, le péché s'est identifié à des maladies physiques comme le fièvre ou la lèpre.[432] Les troubadours n'ont pas désigné les vices avec le détail qu'ils ont apporté à la discussion des vertus courtoises.

En conclusion, la notion de la « vertu » au Moyen Age n'est pas définissable d'une manière uniforme. Malgré les influences aristotéliennes, chrétiennes et autres, il n'y a pas de doctrine officielle ou orthodoxe médiévale de l'éthique de la vertu, sans même parler de la compréhension de celle-ci chez les gens moins lettrés. Les accentuations dépendent des auteurs et des sources. Quoi

---

429 Brunetto Latini, Trésor, II : VIIII, éd. Carmody, 181.

430 Voir, chez les troubadours, le terme équivalant est *vilan* qui signifie de naissance basse, de sentiments et de mœurs mauvais, Petit Levy, 384.

431 MacIntyre 1997, 166–167, 199.

432 Voir les sermons de Berthold de Ratisbonne, Péchés et Vertus, éd. Lecouteux & Marcq 1991, 35.

qu'il en soit, la classification des vertus et des vices apparaît déjà dans les textes rédigés en latin ou en langue vernaculaire dès le XII[e] siècle.

### 3.1.1 Vertus dans la littérature occitane

Malgré les grands noms de l'éthique, toute morale est à un certain degré socialement liée au particulier et au local.[433] Quant aux troubadours et *trobairitz*, la particularité vient de leur littérature écrite en langue d'oc et de ses valeurs propres à la culture courtoise. Le terme *vertut* tel quel est quasiment absent chez les *trobairitz*. La seule occurrence est chez Gormonda de Monpeslier, à qui est attribué l'unique *sirventes* composé par une femme concernant les actualités politiques et religieuses. Elle parle des hérétiques et critique leur manque de vertu : *qu'anc negus vertutz* (ils n'ont aucune vertu).[434] Le terme se trouve donc au milieu du contexte religieux-savant et confirme la nature particule de texte de Gormonda parmi les autres textes *trobairitz*. Petit Levy donne premièrement le sens de la puissance (physique ou morale) au mot *vertut*, puis ceux de force, vigueur, qualité, faculté, miracle, relique et vertu.[435] Bec le définit sans aspect moral, et selon lui le concept *vertutz* désigne en ancien occitan 'force' ou 'puissance' alors que l'adjectif correspondant le mieux sera *ric* ('puissant', 'de haut rang').[436] Le radix du mot est dans le latin d'antiquité *virtus*.

L'unification de la tradition classique et de la conception chrétienne est présente dans la composition médiévale des vertus. Les trois vertus chrétiennes sont incorporées aux quatre vertus classiques (dites aussi « cardinales »), ce qui donne naissance aux sept vertus principales du Moyen Age. Dans la liste ci-dessous (tableau 4, p.102), le terme latin se trouve dans la colonne de gauche, le terme en ancien occitan au centre et la traduction française dans la colonne de droite.

Ce qui ressort de ce tableau, c'est que les vertus classiques en ancien occitan suivent la tradition latine surtout dans la littérature didactique et chrétienne (manuels de pénitentiel, œuvres hagiographiques, sermons). Les troubadours et leurs œuvres ne sont pas pour leur part rattachés à la même tradition, ce qui se voit bien au niveau lexical des vertus.[437] Cela ne vaut pas dire que la culture des troubadours est totalement indépendante de la tradition latine : les valeurs que les troubadours rapportent et produisent dans le cadre général de la courtoisie ne dérive pas directement de la tradition savante. Elle est une création complexe issue de motifs et tendances variés.[438]

---

433 MacIntyre 1997, 124.

434 Gormonda de Monpeslier, *Greu m'es durar*, v. 170.

435 Petit Levy, 382.

436 Bec 2004, 130–131.

437 La recherche de mots par les termes *forteza/fortesa* ou *tempransa* ne donnait aucune occurrence. Au lieu de la *forteza* ou de la *tempransa*, les troubadours semblaient préférer les termes voisins *proesa/proeza* et *mesura/mezura* ; Recherche de mots sur les poèmes de 37 troubadours : http://www.trobar.org/troubadours/ 11.3.2006

438 Voir les théories de la formation et des origines, Bec 2004, 34-36.

Tableau 4 Les vertus classiques et chrétiennes:

Les vertus classiques :

| Latin | Ancien Occitan | | Français moderne |
|---|---|---|---|
| | *Litt. didactique et chrétienne* | *Troubadours* | |
| IUSTITIA | JUSTICIA | DRECHURA | JUSTICE |
| FORTITUDO | FORTEZA | PROEZA | PROUESSE |
| TEMPERANTIA | TEMPRANSA | MESURA | TEMPERENCE |
| PRUDENTIA | SAVIEZA | SEN | PRUDENCE |
| Les vertus chrétiennes : | | | |
| FIDES | FE | FE | FOI |
| CARITAS | CARITAT | CARITAT | AMOUR POUR PROCHAIN |
| SPES | ESPERANSA | ESPERANSA | ESPERANCE |

Un point de vue synthétique se présentait entièrement p.ex. dans le *Los set sagramens*[439] (Les sept sacrements), un texte occitan du XIII^e^ ou du XIV^e^ siècles où les vertus théologales ont mis de côté les vertus classiques : premièrement vient la foi (*fe*) et puis dans l'ordre *esperansa, caritat, savieza, forteza, tempransa et drechura*. Les autres excellences (*las bontatz*) sont : *humiltat* (humilité), *benignitat* (bénignité), *largetat* (largesse, générosité), *parsitat* (esprit économe), *castetat* (chasteté) et *strenuitat* (sobriété, tempérance).

Dans la liste des vices[440] c'est l'orgueil (*erguelh*), qui occupe la première place. Les vices suivants sont : *eveja* (envie), *avareza* (avarice), *gola* (voracité), *luxuria* (luxe, luxure), *acxidia* (tristesse) et *ira* (haine). L'influence chrétienne est donc visible dans ce texte, ce qui n'est pas le cas dans tous les écrits courtois, comme nous allons le voir. Ce qui est remarquable, c'est que les vices sont traités dans la littérature et dans l'art médiéval plus fréquemment que les vertus. Les vices étaient liés souvent aux femmes, soit symboliquement (les femmes servaient comme allégories et métaphores des vices), soit comme exemples concrets. Bloomfield et ses collègues ont collectionné plus de 9000 titres (des textes latins de la production cléricale compilés des siècles XII à XVI) qui traitent le sujet vertus-vices. Dans ce corpus très large on trouve une belle collection de vices féminins tandis que le nombre de vertus relatives aux femmes est in-

439 *Los set sagramens*. – Denkmäler, éd. Bartsch, 306.

440 Vice en sens général de « disposition au mal ». *Vici* est utilisé aussi comme synonyme de *malvestat* « mauvaise action ». Dans la littérature courtoise, on lie tout le mal (de sentiments, de mœurs) à la naissance *vilane* jusqu'à ce qu'on associe *pecat* et *vilanatge*, péché et basse condition, à la vilenie.

fime.[441] Dans les *cansos*, les vertus ne sont pas l'objet d'associations symboliques (figures humaines, animaux, pierre précieuses etc.) alors que c'est le cas dans la littérature allégorique ou didactique.

Quant aux vertus propres aux troubadours, Rupprecht Rohr a collectionné les vertus et les vices principaux qui représentent leur conception éthique.[442] Dans le tableau qui suit, les qualités qui peuvent changer leur essence selon la situation sont placées au milieu.

Tableau 5 Les vertus des troubadours

| VERTUS | VERTUS OU VICES | VICES |
|---|---|---|
| *Dieu* (Dieu) | *Poestat* (pouvoir) | *Follatura* (folie) |
| *Amor* (amour) | *Savieza* (intelligence) | *Putia-Orguelh-Desmezura* |
| *Proeza* (prouesse) | *Aver* (prospérité) | (prostitution-orgueil-démesure) |
| *Joven* (jeunesse) | | *Vilania* (vilainie) |
| *Cortesia* (courtoisie) | | *Malvestat* (méchanceté) |
| *Vergonha, mezura* (pudeur, mesure) | | *Aman malvolensa* |
| *Ensenhamen* (éducation) | | (aman malveillant) |

### 3.1.2 Sources culturelles des troubadours et des *trobairitz*

#### Références intertextuelles

Les catalogues des bibliothèques peuvent donner une idée de ce qui a été lu. D'après un inventaire de la dernière moitié du douzième siècle, on connaît le contenu de la bibliothèque de l'abbaye bénédictine de Saint-Victor de Marseille, qui est extrêmement riche en manuscrits antiques. La bibliothèque de Saint-Victor comprenait env. 300 manuscrits, majoritairement du domaine de la littérature liturgique ou ecclésiastique mais aussi des auteurs antiques : Aristote, Sénèque, Cicéron et de la poésie. Les scolastiques contemporains n'existent pas dans le catalogue.[443] Nous sommes peu renseignés sur le niveau de connaissances des auteurs classiques ou chrétiens chez les troubadours, mais il existe beaucoup de références intertextuelles aux textes latins dans les chansons.Quels auteurs ou courants de pensée étaient donc connus par les troubadours ? Certaines références, faites par les troubadours eux-mêmes, indique que plusieurs d'entre eux étaient familiers avec la culture latine tandis que d'autres profitaient des scènes et des images de la mythologie celte telle que la légende de Tristan, récemment diffusée dans toute l'Europe Occidentale. L'histoire d'amour de Tristan et Iseult s'utilise souvent comme un emblême de l'amour, de même que

441 Bloomfield et al. 1979.

442 Rohr, Rupprecht, Zur Skala der ritterlichen Tugenden in der altprovenzalischen und altfranzösichen höfischen Dichtung. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 78, 1962, 305.

443 Histoire de la Provence, 160.

les personnages d'un conte vernaculaire *Floris et Blanchaflor* qui se trouvent dans le roman *Flamenca* et dans une pièce de la *trobairitz* Comtessa de Dia. [444]

Le terme *letras* signifie une valeur intellectuelle : lettre, écriture, voire Latin ou école.[445] On dit dans Flamenca qu'un homme vaut peu sans éducation littéraire et un noble encore moins. Pour une dame, l'instruction comporte également un atout.[446] Les louanges concernant la bonne éducation et l'instruction sont nombreuses dans la littérature occitane aux XII[e] et XIII[e] siècles : l'héroïne de Flamenca est capable de lire (on dit qu'elle est en train de lire l'histoire de Floris et Blanchaflor dans un livre). Similairement, une autre héroïne du narratif occitan, Berthe de Girart de Roussillon, sait lire, écrire et a appris des langues étrangères.[447] Le terme *letras* s'associe aux femmes et aux hommes.[448] L'expression *sens letras* exprime l'état non flatteur d'un courtois sans éducation littéraire.[449] La *vida* du troubadour Arnaut Daniel nous apprend que l'instruction littéraire le conduit au métier de troubadour : il l'abandonne pour pouvoir devenir un *joglar*:

> *E fo gentils hom. Et amparet ben letras e delectet se en trobar. Et abandonet las letras et fetz se joglars e pres una maniera de trobar en caras rimas*[450]
>
> (Et ce fut un gentilhomme. Il appris bien les lettres et se délecta à « trouver ». Et il abandonna les lettres, se fit jongleur et pris un façon de trouver en rimes précieuses.)

Certains troubadours allaient à l'école avec l'intention de devenir clerc mais s'adaptent finalement à l'art de *trobar*.[451] Il est possible que certains d'entre eux nommés *clerg* sont plutôt des clercs prétendus.[452] Néanmoins, les cercles cléricaux connaissaient les écrivains de l'Antiquité, surtout Sénèque et Aristote, ce dernier jouissant d'un succès considérable depuis que les écoles de traducteurs de Palerme, de Tolède et de Montpellier avaient rendu son œuvre accessible.

Une version des *razos* faits sur Giraut de Bornelh (appelé « maître des troubadours » (voir le terme « maestre » pp. 159–160) raconte qu'il avait des li-

---

444 Zumthor 1995, 16; Comtessa de Dia, *Estat ai en greu gossirier*, v. 14.

445 Petit Levy 225.

446 « Que pa ni sal negus hom ses letras non val, e trop ne val meins totz rix hom si non sap letras queacom, e dona es trop melz cabida s'es de letras un pauc garrida. », Flamenca vv. 4808–4812.

447 Berthe est la fille de l'empéreur Byzantin, Girart de Roussillon vv. 238–243, 408–409 et 537–538.

448 Sur l'idéal de l'instruction des femmes dans la littérature occitane, voir article Niiranen, 2005.

449 Sur le couple *letras-sens letras*, voir p.ex. Amanieu de Sescas, *Ensenhamen del escudier* vv. 25–29, éd. Sansone 1977.

450 *Vida* d'Arnaut Daniel, IX: A:3, BS, p. 59.

451 Voir p.ex. la *vida* A de Uc de Saint Circ, BS, 241-242.

452 Genet 1999, 165.

vres à la maison. [453] Parfois, les troubadours (les troubadours-clercs) sont illustrés dans les manuscrits avec les livres (voir p.ex.les miniatures sur le « moine », Monge de Montaudon[454] dans les chansonniers A fol. 113 et K fol.121). Dans les miniatures des *trobairitz*, il n'y a ni livres ni instruments musicaux et on ignore si les troubadours possédaient d'éventuelles bibliothèques. Quelques listes de répertoire des *joglars* sont pourtant connues.[455] Il est aussi possible que les interprètes (troubadours et *joglars*) se servaient de certains livres en tant qu'aide-mémoire. Ces manuscrits sont de petite taille et leur écriture est simple. Une telle dérive du témoignage iconographique et de l'existence de pratiques analogues pour le chant ecclésiastique.[456]

Des théories de l'association de la pensée des troubadours aux courants philosophiques (notamment au néoplatonisme)[457] ou religieux (catharisme)[458] sont parfois introduites. Les vraies connaissances de la philosophie des troubadours sont difficiles à prouver, mais leur poésie connait quelques marques de cette science.

Arnaut de Mareuil est, d'après la *vida*, un des *clergs* qui ne pouvait vivre de son savoir, *letras*, et devint ainsi troubadour.[459] Il connaît Salomon, Platon, Virgile, Omère et Porphyre au moins de nom ; il les appelle *doctors* mais ne mentionne rien sur leurs œuvres ni leurs idées. Salomon seul représente le savoir biblique. Les autres sont des auteurs de l'Antiquité et leur position (surtout Platon, Virgile et Omère qui étaient considérés commes les « bons païens » ) était reconnue. Les auteurs médiévaux sont totalement absents.[460]

Le troubadour arlésien Guillem de l'Olivier (fin du XIII[e]) montre son enthousiasme envers Sénèque et sa philosophie dans ses *coblas* morales. Il en parle avec estime mais sur la base des *coblas*, il est épineux d'estimer le niveau de ses connaissances.[461]

Bernart de Ventadorn qui reconnaît Eble II de Ventadorn comme son maître, parle carrément de l' « école d'Eble » :

*Ja mais no serai chantaire*
*Ni de l'escola N'Eblon,*
*Que mos chantars no val gaire*

---

453 La *razo* G de Giraut de Bornelh, BS, 57 : 1.

454 La *vida* dit qu'il tenait le prieuré de Montaudon où il composait des couplets et des *sirventes* tout en étant au couvent et en portant toujours l'habit monastique. Selon la *vida*, sa personne et ses chansons étaient bien estimées dans la contrée d'Aurillac en Auvergne et même en Espagne, *vida* de Monge de Montaudon, BS, 307–308.

455 Sur ces répertoires virtuels ou « bibliothèques orales », voir D. Rieger 1997, 89-110.

456 Bec 2004, 93.

457 Boase 1977, 82 ; Menocal 1987, 88 ; Voir aussi, p.ex. De Rougemont 1972 et Lazar 1964.

458 Voir Boase 1977, 77-78 qui cite de Rougemont et Nelli (1963).

459 BS, *vida* d'Arnaut de Mareuilh, 32 : 1–5.

460 *Ensenhamen* d'Arnaut de Mareuilh, vv.5–9.

461 Voir les *coblas* de Guillem de l'Olivier PC 246.56 *Seneca dis, que saup philozophia* et PC 246.57 *Seneca, que fon hom sabens*, éd. Bartsch, *Denkm.*, 26–69.

*Ni mas voutas ni mei son.*[462]
Bernart de Ventadorn, *Lo tems vai e ven e vire*, vv. 22–25

(Jamais je ne serai chanteur
De l'école du seigneur Eble
Car mes chants ne valent guère
Ni mes couplets ni mes mélodies.) Trad.SN

On ne sait pas s'il existait une école physique, et c'est pour cette raison que l'école d'Eble a été interprétée comme une tradition orale d'un esprit autant que d'une culture.[463] Pourtant, on sait que les ménestrels du Nord de la France arrangent des « écoles » ou sessions annuelles dans les villes comme Beauvais, Cambrai et Paris. De tels rassemblements entre gens du métier rendent possible la reproduction d'un répertoire et l'acquisition de nouvelles techniques ou d'instruments.

La *trobairitz* Azalais de Porcairagues s'appuie sur Ovide - l'auteur latin peut-être le plus apprécié du XII[e] siècle - en argumentant que c'est l'amour qui efface les rangs, un motif courant dans les poèmes[464] :

*Qu´Ovidis o retrai*
*Qu´amors segon ricor no vai.*
Azalais de Porcairagues vv. 21–22[465]

(Comme Ovide l'a raconté,
l'amour ne choisit pas la richesse.) Trad.SN

L'idée est identique dans une *canso* du troubadour Arnaut de Maruelh (fl.ca.1170–ca.1200), un contemporain d'Azalais :

*Mas Ovidis retrais*
*qu'entre.ls corals amadors*
*non paratgeia ricors.*
Arnaut de Maruelh vv. 28–30[466]

La seule référence au cycle de la légende arthurienne se trouve dans le *sirventes* religieux de Gormonda. Il s'agit d'une prophétie de Merlin, prophétie qu'il avait faite sur la mort du roi de France Louis IX (*bon rei Lois*).

*Mas so que Merlis*
*prophetizan dis*

---

462 PC 70.30, éd. Lazar, no 44.

463 Ippolito 2001, 28.

464 Jeanroy en donne les exemples, Jeanroy 1973 t.1, 90; Dronke trouve possible que les *trobairitz* aient connu les auteurs de l'antiquité. Il voit des allusions à l'ouvrage Héroïdes d'Ovide dans l'œuvre de Comtessa de Dia, Dronke 1984, 105.

465 Seul le ms H donne cette variation, H 46, Vat. lat 3207. Il peut s'agir d'une faute de copiste qui lit (imitant le poème d'Arnaut Mareuilh) *ques odis* comme *Ovidis*, voir Rieger 1991, note 21–22.

466 Arnaut de Maruelh PC 30.19 *Mout eron dous mei consir*, éd. Johnston, 148.

*del bon rei Lois,*
*que morira en pansa,*
Gormonda, str.VI

(Mais ce que Merlin
a dit, dans sa prophétie,
du bon roi Louis,
qu'il mourra à Montpensier.)

Dans le genre du *salut* (épître amoureux), il y avait l'habitude de mentionner des amants modèles de la littérature,[467] mais le *salut* d'Azalais d'Altier[468] est le seul qui parle des amours de Brizéidis et de Troïlos, que Brizéidis oublia pour le fils de Tydée (mentionné aussi dans la même pièce), Diomède. Dans les versions médiévales, Troïlos, le guerrier grec s'est transformé en amant.

Ce mince corpus comprend donc des références intertextuelles au matériau grec (Troïlos, Brizéidis et Tydée), latin (Ovide), breton (Merlin) et roman (Floris et Blanchaflor/Floire et Blanchefleur) et nous offre un exemple de chacun. Les allusions aux troubadours et les analogies à leur œuvre sont explorées par Rieger, Bec et Sakari.[469]

### 3.1.3 Vocabulaire religieux des *trobairitz*

La religion fut une caractéristique pour certains troubadours mais pas pour tous. Alfred Jeanroy constate que « on peut lire des centaines de couplets de chansons sans y trouver la moindre trace d'une croyance positive : elles pourraient être tout aussi bien signées par un païen, par un disciple de Mahomet ou de Confucius ».[470] Pourtant, vivant dans un monde imprégné de l'esprit chrétien, les troubadours ne peuvent rester complètement étrangers au christianisme. Tout d'abord, il existe des genres à part où le sentiment religieux pourrait s'exprimer, notamment les imitations de poésies liturgiques, la chanson à la Vierge, l'aube pieuse. Dans les autres genres (*sirventes, planh*), les troubadours utilisent les figures de rhétorique du langage religieux. Dans les *cansos*, ils invoquent l'aide de Dieu aux fins profanes et même amoureuses. Il n'est pas rare qu'ils critiquent sur un ton affirmatif l'Église et la clergie, ou jugent les autres religions (judaïsme, islam) et l'hérésie. Ces remarques ne sont pas toujours négatives, ni positives mais de nature observatoire ou informative.[471]

Parmi les *trobairitz*, Gormonda de Monpeslier manifeste sa conception religieuse directement dans son poème – seul exemple connu de *sirventes*

---

467 Bec a trouvé vingt-quatre noms, Bec 1995, 192.

468 Azalais d'Altier, vv. 62–64.

469 Rieger 1991; Bec 1995 ; Sakari 1949; Sakari 1987.

470 Jeanroy 1973, t.2, 305.

471 Niiranen 2002, 92–97; La même attitude semi-tolérante à l'égard des musulmans et des juifs se trouve chez les auteurs allemands. Voir Albrecht Classen, Emergence of Tolerence : An Unsuspected Medieval Phenomenon. Studies on Wolfram von Eschenbach's Willehalm, Ulrich von Etzenbach's Wilhelm von Wenden, and Johann von Würzburg's Wilhelm von Österreich. Neophilologus 76 (1992), 586-599.

politique écrit par une femme – en appui à la papauté et à la croisade des Albigeois, écrit entre 1226 et 1229. Avec la papauté, elle fait confiance au roi français.[472] Le poème comprend aussi les toponymes significants du point de vue chrétien : tout d'abord Rome, d'où vient tout le bon (*en Roma es complitz totz bes*, vv. 23–24), la capitale chrétienne où siège la papauté à laquelle la poètesse s'adresse en pratique toutes les vingt strophes, puis des noms de pays ou de lieux qui ont de la signifiance politique : *Fransa*-France (v. 59), *Avinho*-Avignon, (v. 74), *Tolosa*-Toulouse (v. 103) d'où vient la foi douteuse avec « la folle et vilaine langue » (str. X) et « le faux peuple toulousain » (v. 113). Ces dernières allusions touchent les hérétiques de la région toulousaine qui représentent pour une chrétienne fervante une menace « pire que les sarrasins » (v. 67). La référence aux *sarrazins* est la seule qui concerne les Arabes dans le corpus. En les juxtaposant avec les hérétiques, l'auteur met en avant leur religion musulmane. Contrairement à maint troubadour-homme, il n'y a aucune remarque concernant les juifs ou le judaïsme.

A part quelques termes relatifs aux pratiques et au dogme chrétiens tels que *celestial* (céléste), *dampnatio* (damnation) *eretges, eretgia*, (hérésie, hérétiques, Cathares), *ifern* (enfer), *martire* (martyre), *peccatz* (péché), *salvamen, salvatio* (salut, rédemption), *sermat* (sermon), la foi de Gormonda est inscrite dans l'utilisation rhétorique des grandes figures chrétiennes : l'ange Michel, Dieu, Marie-Madeleine, Jésus.

Exception faite de Gormonda, les *trobairitz* n'utilisent pas de personnages ou d'événements bibliques ni de saints. En revanche, Dieu est invoqué par huit poétesses. Outre Gormonda, la présence de Dieu est associée aux situations courtoises :

> *Dieus sal la terra e'l palai*
> *on vostre cors es ni estai.*
> Dieus sal… vv. 1-2.
>
> (Dieu protège la terre et la maison noble
> où votre corps demeure et séjourne.)

Ou on l'utilise dans les interjections :

> *Si Deu m'ajut*
> Planh, v. 42
>
> (Et que Dieu me protège !)
>
> *Per Dieu, Giraut, ges assi tot a randa,*
> *Volers d'amics no's fai ni no's garanda*
> Alamanda & Giraut vv. 9–10
>
> (Par Dieu, Giraut, les désirs d'un ami ne se réalisent ni ne s'accomplissent en une seule fois.)

---

472 Gormonda de Monpeslier, notamment str. VI et XIV.

Dans le *planh* anonyme écrit probablement par une jeune femme, Dieu s'assimile à la mort. La poétesse songe à son ami décédé et espère que Dieu le reçoive auprès de lui.[473]

Il n'est pas surprenant que ce soit le poème de Gormonda qui contienne le vocabulaire le plus proche des *litterati*. Ce *sirventes* politico-religieux de style polémique comprend particulièrement du lexique moral : *vertut*, vertu (v. 160), *razo,* raison (str.VIII), *dreitura,* justice (v. 113), *forsa,* force (v. 123) et religieux : *fe,* foi (9, 109 et 161), *esperitz*, espérance (v. 190), *peccat*, péché (v. 44), *Dieus,* Dieu (118, 175), *ifern,* enfer (v. 88), *angel Michel*, ange Michel (v. 87). (Voir appendice II : IV). Même si les poèmes ne sont pas composés pour des buts idéologiques (sauf celui de Gormonda), les *trobairitz* ne vivaient pas dans un espace vide. En dehors des références au dogme de Gormonda, quelques signes culturels notamment dans les *tensos* - les concepts comme *abadia* (abbaye) et *refreitor* (réfectoire, couvent) ou *pelegrinatge* (pélerinage) -, nous montrent qu'elles vivaient dans un monde imprégné de chrétienté. Pourtant, les vertus théologales (*fe, esperansa, caritat*) brillent par leur absence (cf. le tableau 5 composé par Rohr sur les vertus des troubadours qui rassemble les vertus théologales p. 103) exception faite du *sirventes* polito-religieux de Gormonda de Monpeslier, apôtre de la foi (*fe*) chrétienne mais sans mentionner le concept dans le contexte de vertus.

## 3.2 Entre l'éthique et l'étiquette : la *cortesia*

### 3.2.1 Fonctions de la cour

Les origines de la cour et de la courtoisie sont complexes et il ne nous appartient pas de les démêler ici. Le latin classique *cohors* avait déjà la signification de 'suite d'un prince' et d´´entourage royal'. L'adjectif *curtensis*, *cortensis* a été formé vers le V$^{e}$ siècle avec le sens 'habitant une cour'. Donc, *curtensis* a signifié d'abord 'participant à la vie de cour' et ensuite 'respectant les normes sociales et morales propres à la cour'.[474] Au début du XII$^{e}$ siècle, le mot de cour désigne déjà tant un édifice (château, palais) que l'assemblée sociale autour du roi ou du seigneur féodal. Colette Beaune [475] distingue la « cour » ainsi :

> 1. Un lieu où se réunissent vassaux et petits nobles autour de leur seigneur, le centre économique de ses domaines et le redistributeur de richesses.
>
> 2. L'ensemble des conseillers, administrateurs, domestiques et officiers du seigneur et de sa famille proche à ses *familiares* ainsi que tous ceux qui désirent présenter une requête et ne sont pas des participants permanents.

---

473 Planh, v. 31.

474 Cropp 1975, 97 ; DuCange II-III, 585.

475 Beaune 1999, 265.

3. Un mode de vie courtois. Lieu de rassemblement, la cour est un lieu de fêtes, de distractions et de culture animée par les commandes princières et la nécessité de mettre en scène la vie publique du souverain.

Linda M. Paterson suit cette définition (lieu, gens, événement ou cadre de vie) de la cour dont la fonction peut être politique, juridique, administrative ou sociale.[476] Il faut retenir qu'à l'époque des troubadours, la cour pourrait avoir une nature temporelle en se déplaçant de lieu en lieu.[477] La cour peut aussi être définie comme un réseau, un point de rencontre, de concurrence et de protection. La cour domestique et divertit tous les groupes sociaux et le prince ou le seigneur s'assure ainsi de leur loyauté. Ces pratiques forment une stratégie sociale où les intellectuels et les artistes ont un rôle significatif puisqu'ils s'occupent des réseaux sociaux, animent la vie de la cour et lui confèrent son éclat.[478]

Dans cette étude, je me concentrerai surtout sur cet aspect social incluant les valeurs comme indicatifs primaires d'une pensée et d'un mode de vie courtois. Cependant, en tant que noblesse (seigneurs, dames, vassaux, petite noblesse) ou en tant que participants non-permanents (troubadours itinérants) de la vie de cours, les troubadours et les *trobairitz* font également partie des groupes 1 et 2.

Dans la vie de cour, s'habiller, se nourrir et se comporter d'une façon distinctive et spectaculaire devient le devoir d'un « courtois » ; en un mot, il s'agit de « se montrer » comme un noble. Cela se manifeste par des coutumes ritualisées ou extravagantes, par des matériaux somptueux et des gestes réglementés. La cour suppose largesse, politesse, bonnes manières à table, conversation, art de la danse, des échecs et d'autres jeux de société, art également de la communication élégante avec l'autre sexe. Dans l'esprit courtois ou dans la *cortesia* s'articulent donc les nouvelles formes de sociabilité au cours d'occasions qui réunissent les nobles et autorisent la mixité des sexes. Dans la poésie, le terme contient souvent la conception de l'amour, spécialisé à la *fin'amor* des troubadours.

Le brusque changement des mœurs qui apparaît dès le XI$^{e}$ siècle a été expliqué d'abord par l'aisance économique, dont les facteurs importants dans la région sont la paix qui conduit à la croissance démographique et au développement agricole, le réseau routier romain qui mène aux ports du Midi et aux lieux de pèlerinage tels que Santiago de Compostela et Rome, un échange culturel dense grâce aux commerçants, aux pèlerins et aux croisés qui traversent la région pour réjoindre leur destination.[479] Outre ces raisons, le goût pour le luxe

---

476 Paterson 1993, 90.

477 Un clerc anglais, Walter de Map accompagne Henri II à Limoges où le roi réside en 1173. La visite lui permet de comparer la cour royale anglaise et aquitaine. Il observe la nature temporelle de la cour aquitaine qui se déplace de lieu en lieu. Walter de Map, *De nugis curialium*, éd. Wright, i.

478 Cassagnes 2001, 122.

479 Pirenne 1961, 146–155; M. Bloch 1989, 396–402 et 433; Histoire de la Provence, 124–125.

et même l'ostentation devenu mode parmi les seigneurs occitans peut trouver son origine dans l'influence de la splendeur orientale et byzantine, rapportée par les croisés. [480]

Les cours occitanes sont nombreuses : certaines sont grandes et renommées comme les cours de Toulouse et de Marseille, d'autres moyennes, et une partie plutôt modeste. La signification du mot prend vite des connotations morales. Dans la *vida* d'Arnaut de Maruelh, on désigne le troubadour comme « un homme de cour honorable » (*onratz hom de cort*)[481], ce qui indique son cercle social mais désigne aussi ses manières et sa morale.

### 3.2.2 *Cortesia* – idéal social, moral et littéraire. *Fin'amor*

La poésie lyrique de cour, née à la fin du XI$^{e}$ siècle, a été élaborée dans les seigneuries du sud de la Loire et s'est imposée jusqu´au milieu du XIII$^{e}$ siècle. Un idéal diffusé par ce lyrique, la *cortesia*, se répand au cours de cette période. Elle comporte un ensemble de qualités morales et de comportements des gens de cour. Dans la littérature des troubadours, la *cortesia* est une attitude mentale - sociale et morale - particulière à un milieu noble (*gentils homes, gentils castelans, domnas, donzelas, senhers* etc.). Cette littérature en langue vernaculaire est faite pour être chantée, déclamée ou récitée en public par des *joglars* et des troubadours. Des œuvres très élaborées s'adressaient à la fois aux lettrés et aux nonlisants de l'aristocratie, en développant des thèmes relatifs à ces nouvelles mœurs.[482]

Il est évidemment impossible de dire avec précision combien de personnes, ou même combien de catégories de personnes, ont suivi (ou ont été intéressées par) ces normes. Celles-ci étaient associées aux groupes sociaux supérieurs, et on peut les analyser aussi à la manière de Pierre Bourdieu comme une stratégie pour se distinguer des classes qu'elles percevaient comme leur étant inférieures.[483] Mais la *cortesia*, c'est aussi une tentative vers l'harmonie. L'homme cherche les moyens d'établir une harmonie par l'élimination d'un sentiment de menace résultant d'une altérité mal tolérée. Ceci se réalise à travers des règles de la politesse et une rhétorique basée sur l'agréable. Plaire a pour but de se faire aimer.[484]

Les caractéristiques générales de la *cortesia* sont également visibles dans les pays voisins, par exemple en Italie du Nord, une région avec laquelle les troubadours ont beaucoup d'échange culturel. La diffusion de la *cortesia* s'étend de la noblesse jusqu'aux cercles non seulement aristocratiques, mais également cléricaux ou bourgeois. Le médiéviste italien Cinzio Violante remarque que :

---

480 Jeanroy t.1, 1973, 82–86.

481 BS, 33.

482 Martin 1998, 320 ; Voir aussi les définitions de *cortesia* : Keen 1984, 31; Lazar 1995, 65; Cropp 1975, 100–101.

483 Bourdieu 1979, 448–450.

484 Voir Mesnard 1989, 22–23.

*Nel Duecento italiano gli ideali cortesi sono diffusissimi sulla vita delle corti laiche ed ecclesiastiche e nella letteratura.*[485] Les vertus et les idéaux étaient les mêmes que chez les troubadours : culture, intelligence, et le goût de narrer et de conter. Ceci est particulièrement visible dans l'œuvre d'un clerc de Parme, Adam di Salimbene.[486]

En ce qui concerne l'amour courtois (*amor cortes* en ancien occitan), ingrédient essentiel de la *cortesia* des troubadours, ses relations intersexuelles[487] renvoient à une double conception : celle du désir sexuel et celle du sentiment amoureux.[488] Le désir sexuel peut être caché sous les euphémismes, les métaphores, les symboles ou les jeux de mots mais certains troubadours (Guilhem d'Aquitaine en tête) n'évitaient pas les scènes sexuelles dans leur poésie, même si leur concept sur l'amour sublimé (*fin'amor*) prime généralement. L'amour médiéval ne se limite pas aux unions extraconjugales, mais il convient de distinguer l' « amour fou » et le « bon et vrai amour en espérance de mariage ». Le premier se trouve dans la rhétorique flatteuse, et son but éventuel est de convaincre les femmes de procurer du plaisir (littéraire ou sexuel) à leur partenaire masculin.[489] Le « bon amour » est proche de la notion *affectio maritalis*, propagée par l'Eglise. Quant à la poésie des troubadours, l'amour passionné est en premier plan, même s'il y est également critiqué.

Quant au terme *fin'amor* (qui veut dire littéralement « amour pur », « amour parfait »), souvent considéré comme constituant indispensable de la *cortesia,* les définitions varient.[490] Pour Duby, la *fin'amor* est un jeu éducatif dont les formes littéraires font glisser peu à peu les parades courtoises du côté des rites prénuptiaux.[491] Julia Kristeva considère la *fin'amor* essentiellement comme une énonciation, un discours en forme du chant. Selon elle, c'est un « art du Sens » où la courtoisie se réalise essentiellement par l'incantation.[492] Pour Nelli, il s'agit surtout d'un phénomène féminin ; ces idéaux auraient été favorisés avant tout par des femmes de haut rang.[493]

---

485 Violante 1995, 43.

486 Voir Salimbene de Adam, *Cronica* où l'auteur clerc loue la beauté, l'éducation et la musicalité des jeunes femmes courtoises de son pays, éd. Scalia, 76–77.

487 Les sources relatives aux *trobairitz* ne traitent que les relations hétérosexuelles mais il y a eu des suppositions sur l'homosexualité de la *trobairitz* Bieiris de Romans. L'article d'Angelica Rieger, Was Bieiris de Romans a lesbian ? (1999) éclaire l'intimité inévitable entre les femmes dans la vie quotidienne médiévale ainsi que la rhétorique de l'intimité dans la littérature.

488 Les textes obscènes se trouvent dans Bec 1984 ; Conceptions médiévales de l'amour, du sexe et du mariage, voir McCarthy 2004, 6–20.

489 J. Verdon 2002, 28.

490 Les termes courtliness, courtly love et *fin´amor* sont exhaustivement définis par Lazar 1995, 61–97.

491 Duby 1988, 48.

492 Kristeva 1983, 347.

493 Nelli 1969, 86 et 139 ; Nelli 1972, 12 et 108.

Pour saisir et illustrer le phénomène, il est devenu presque une coutume de diviser les degrés de la *fin'amor* en quatre stages : le soupirant aime d'abord en secret, devient suppliant une fois que la dame lui a adressé un regard. Celle-ci peut en faire un amant « agréé », avant qu'il ne devienne un amant « charnel » éventuellement mais pas nécessairement. Quand la dame se décide à accepter que le suppliant devienne son ami, une cérémonie intime confirme l'état de celui-ci. L'amant s'affirme l'homme lige de la dame d'après le modèle féodal, mains jointes et à genoux.[494] Trop mécanique pour une attitude mentale, cette typologisation n'est pas applicable à la *fin'amor* des troubadours, sans même parler des *trobairitz* bien qu'il y ait des traits communs.[495] En effet, il n'y a pas de doctrine « officielle » ou « orthodoxe » de l'amour courtois ou de la *fin'amor*. On ne peut même plus affirmer que « chaque auteur a la sienne »,[496] tant il y a des caractéristiques partagées dont la première est le discours poétique élaboré sur les thèmes d'amour.

La *fin'amor* servait aussi de trait distinctif : la qualification entre l'homme des cours ou des villes et l'homme des champs se traduit également par l'art d'aimer. Le *vilan* se distingue non seulement par l'aspect extérieur et les mœurs, mais par son « instinct de nature », tandis qu'un *cortes* doit contrôler son comportement sexuel. André le Chapelain (Andreas Capellanus) compare l'amour des paysans à celui des animaux.[497] Il ne faut pourtant pas exagérer la représentativité d'André le Chapelain, même s'il existe des versions vernaculaires de son œuvre *De arte honeste amandi*.[498] *De arte honeste amandi* ou *De amore* d'André le Chapelain est une des œuvres prises comme la doctrine de l'amour courtois. Ce traité, qui s'inscrit dans la tradition ovidienne, est contemporain des troubadours, mais les idées sur l'amour ne sont pas toujours les mêmes. Dans son traité, André le Chapelain semble présenter des nouveaux codes sociaux plus systématiquement, car il le fait par les catégories sociales en proposant des modèles de dialogues entre gens de diverses conditions. Par exemple, un homme bourgeois (marchand) parle avec une dame de petite noblesse, ou un homme de haute noblesse parle avec une dame de la même catégorie. André le Chapelain, chapelain à la cour de Champagne à l'époque de la comtesse Marie (1175–1190), décrit la conduite à tenir, les sentiments à éprouver mais surtout il présente un schéma de la société. Les catégories sociales ne sont pas aussi importantes pour les troubadours. Comme nous allons le montrer dans cette étude, la flexibilité sociale est assez ample chez les troubadours.

---

494 P.ex. Arnaut Daniel, Canzoni, éd. Toja, 201 ; Nelli, L'érotique des troubadours, 1963, 179 ; J. Verdon, 2002, 21.

495 Comme l'a attesté Cropp, le concept de la *fin'amor* des troubadours ne se conforme habituellement pas au système des quatre étapes dont on connait seulement une ou deux sources, Cropp 1975, 49–52.

496 Batany 1992, 171 ; Voir aussi, Huchet 1987.

497 André le Chapelain, ch. XI.

498 J'ai utilisé une édition du texte latin et de la traduction catalane du XIVe siècle, Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres, éd. A Pagès. Castello de la Plana : Sociedad castellonense de cultura 1930.

Ce n'est plus à la lumière des croyances chrétiennes qu'il faut juger le système moral des troubadours ou de la *fin'amor* et en rendre compte. Il n'est pas toujours consciemment opposé à la morale chrétienne malgré certaines attaques ouvertes contre l'Eglise ou la clergie et certains provocateurs politiques (p.ex. Bertran de Born) qui utilisent la religion comme un instrument politique. Parmi les troubadours, il y en a qui sont moralistes et autres qui sont obscènes, il y a des humoristes et des « romantiques », socialement actifs et indifférents à leur milieu social, nostalgiques et actualisants… La morale courtoise représente donc un spectre vague qui est différent de l'éthique chrétienne mais qui peut contenir certains éléments communs. Elle n'est pas une doctrine systématique ou une pure idéologie, mais un système variable, même relatif dans les différents contextes. Nous nous concentrons ici sur la tendance principale, visible dans les textes *trobairitz*, textes traditionnellement dits « courtois » ou « grand chant courtois », c'est-à-dire que nous excluons les genres burlesques, obscènes et politiques qui sont absents chez les *trobairitz*.

C'est à la suite de la croisade contre les Albigeois (1209–1229), qu'a pris fin ce genre littéraire. En effet, cette croisade détruisit la plupart des cours où se trouvaient des troubadours. En même temps, l'Eglise cherche à consolider son pouvoir en rendant les croyances et pratiques religieuses plus conformes aux dogmes établis, ce qui implique une attitude plus intolérente face aux troubadours. L'Eglise a du mal à supporter leur conception de « l'amour adultère », la nature de leur métier itinérant, et les soupçons que cette forme poétique de langue vulgaire sert de véhicule pour l'hérésie.

# 4 LA DEFINITION DES RÔLES SOCIAUX PAR LES DÉNOMINATIONS DANS LA POÉSIE DES *TROBAIRITZ*

Ce chapitre propose un système de dénomination poétique, avec un éclairage dirigé sur l'alternance en *gender* qui le caractérise et les possibilités discursives et idéologiques qui en découlent. Il présente des changements lorsqu'il s'agit des dénominations des êtres masculins et des êtres féminins en langue vernaculaire. La réflexion présentée montre comment les dénominations choisies construisent ou valident les rôles de la fonction sociale des êtres féminins et des êtres masculins, et comment elles mettent en valeur ou affaiblissent la visibilité des femmes en discours.

## 4.1 Dénominations de la femme et de l'homme

En latin médiéval, *domina* a plusieurs acceptions. La *dom(i)na* désigne surtout la dame de la société féodale : c'était le titre porté par une dame noble mais aussi une appellation pour une religieuse.[499] Dans la poésie médiévale (latine ou vernaculaire), elle désigne une dame comme appellation honorifique. L'emploi du mot *domna* de la poésie courtoise d'oc est plus proche des pratiques féodales que de l'usage traditionnel de l'amour en poésie.[500] *Domna* marque

499 Niermeyer I:458.

500 Cf. Ovide qui utilise *domina* au sens de femme aimée, maîtresse, mais aussi *puella*, *femina* et *mulier* dans le même sens, Cropp 1975, 25.

particulièrement le respect dû à la position sociale.[501] Elle peut se réduire à Na (N', si le prénom commence par une voyelle), forme proclitique attachée au prénom : *Na Maria*, *N'Azalais*. Parfois, *domna* et *na* s'utilisent ensemble, ce qui donne p.ex. *Domna Na Maria.*[502] Selon Laure Verdon, la particule *Na* est honorifique et peut indiquer la condition juridique supérieure de la mère.[503] En ce qui concerne les dénominations féminines dans les *vidas* et les *razos*, la *domna* et ses dérivés *na*, *n'* dominent également. (Voir les appendices II : I et III : I).

Quelques troubadours utilisent le mot *moiller* désignant les femmes et aussi les dames. Généralement, il s'agit de troubadours considérés moralistes comme Marcabru ou Peire Cardenal.[504] Marcabru fut un misogyne reconnu : il critique la *fin'amor* et les *domnas* qui sont à son avis remplies de mauvaises qualités.[505] Ces opinions sont citées dans sa *vida* et dans un poème qui l'accuse de maldisance et de misogynie.[506] Ce poème est classé dans cette étude dans le groupe des « cas limites », car en dehors du sujet traité, la défense du sexe féminin (qui donne naissance à l'enfant), une opinion qui pourrait être aussi bien de la plume d'un homme, il n'y a aucune indication que l'auteur serait une femme.

Les synonymes « quotidiens » de femme comme *femna*, *moiller*, *verge* ou *veuva* ne s'utilisent pas dans le corpus poétique des *trobairitz*. Ni les troubadours ni les *trobairitz* ne se souciaient de rapporter leur statut marital exact : ce qui les intéressait étaient les qualités de *domna*. En revanche, dans les textes biographiques, il arrive de trouver même fréquemment des attributs comme *moiller* et *femna* désignant généralement l'épouse et la femme en général, même si la *domna* y est également la dénomination la plus fréquente de la femme. Dans les *vidas* et les *razos* relatives aux *trobairitz*, le mot *molher* ou *moiller* signifie explicitement « épouse » : dans les cas pris comme exemples, il s'agit de la femme du comte, *comtessa*, que l'on trouve dans le corpus sous les formes Comtessa de Dia et Comtessa de Proensa, Garsenda de Forcalquier et Castelloza, *gentils domna* (noble dame), femme d'un certain Turc de Mairona, probablement l'un des seigneurs du château de Mayronne.

---

501 Les chartes qui concernent les femmes utilisent généralement seulement le nom, *Titburs de Aurenga* no 226, 218, (*ego) Petronilla de Buillo* no 282, 272 ou la dénomination indiquant la relation familiale *filla, moller* no 56, 61 ou le titre avec le nom *[na ?] Guillelma la vescomtessa* no 95, 91, (la particule honorifique peut n'être pas présentée par le document, mais ajoutée postérieurement par les éditeurs, Brunel, p.xi). Cependant, la dénomination se trouve dans les Miracles de Sant Frances où la *dona* semble désigner les femmes nobles : *una dona onrada* I :4,1, 144 ; *una comtessa* [ …] *dona aquela*, VI, 1, 159, *una nobla dona, qui avia nom Rogata*, VIII, 6 ; *una dona que avia nom Proxedis, et era dona de gran fama* VIII, 7, 166.

502 Maria & Gui, v.9.

503 L. Verdon 2001, 178.

504 Voir p.ex. Peire Cardenal, *Non es cortes, ni l'es pretz agradius*, LXII, IV, éd. Lavaud.

505 Marcabru, *Hueymais dey esser alegrans*, IV str., XXXIV. éd. Dejeanne, 166.

506 *Vida* de Marcabru BS, 211; Le poème *No puesc mudar no digua mon vejaire* est attesté (de manière incertaine) au troubadour Raimon Jordan. Le texte se trouve dans Rieger 1991, 704–705.

L'équivalent masculin à la *domna*, est *En*, *N'* : *N'Elias* ou *N'Elias Cairel*[507]. La forme double, qu'utilisent Alamanda & Giraut : *Senher En Giraut* [508], est assez rarement utilisée dans la lyrique d'oc. Dans ces exemples, l'ami est élevé au rang de *senher*. On l'appelle plus souvent *cavalier* (appendice II : I). Il en résulte que dans la lyrique, en dehors de l'ami, dont la position sociale reste obscure, la *domna* peut aimer seulement un *cavalier* ou un *senher* même s'ils sont uniquement des appellations symboliques. *Vavassor*, qui se trouve dans la pièce d'Azalais de Porcaigues n'est pas au vocatif (comme *amic* et *senher*) mais elle parle de lui à la troisième personne. Sakari propose qu'il s'agit d'une personne historique, de Gui de Guerrejat, mentionné aussi dans la *vida* d'Azalais, en tant que son bien-aimé. L'expression *ric ome* du même poème serait le troubadour Raimbaut d'Aurenga. Selon Sakari, Azalais considère le rang de Raimbaut comme trop élevé pour être fiable, même si par naissance la *trobairitz* le dépassait uniquement de peu.[509]

*Donzela* qui apparait dans la poésie beaucoup plus rarement que *domna*, désigne une jeune fille ou une dame mariée de la petite noblesse, probablement une suivante.[510] Quoi qu'il en soit, il est curieux de constater que dans la *tenso* entre *domna* et *donzela* et dans la *tenso* entre *donzela* Alamanda et le troubadour renommé Guiraut de Bornelh, c'est explicitement la *donzela* qui donne des conseils à son interlocuteur. Normalement, dans cette sorte de compositions en forme de dialogue, c'est la personne plus âgée ou socialement supérieure qui donne des conseils à l'autre.

## 4.2 Dénominations de l'homme

Dans le corpus *trobairitz*, dans toutes les *cansos*, la domna traite l'amant d'*amic*, ce qui est pourtant une convention des chansons des femmes du registre popularisant. Dans les *tensos* des *trobairitz,* le troubadour appelle son interlocutrice *domna* ou *domna* + prénom (*domn'Isabela*) et la *trobairitz* désigne le troubadour par son nom ou par son prénom ou parfois simplement *amics* ou *amics* + prénom (*amics Lanfrancs*). De toute façon, aucun troubadour ni *trobairitz* ne s'adresse à l'autre en tant que tel (troubadour/*trobairitz*) mais le plus souvent en tant qu'*amic/domna*. Poétiquement, la dame-poétesse tient à sa position sociale ; elle ne pourrait aimer qu'un *cavalier* ou qu'un *senhor*. En fait, la dénomination *amic* cache la position sociale de l'interlocuteur, réel ou imaginaire. Il est possible que cette situation reflète la distance fonctionnelle de la *fin'amor*, entre la

---

507 Isabella & Elias vv. 1, 17, 33 et 49.

508 Alamanda & Giraut v. 57.

509 Azalais de Porcairagues, vv. 18–19 ; Sakari 1949, 68–69.

510 Bec 1995, 125–126 ; *Domicella* recouvrait les significations `demoiselle noble´, `demoiselle d'honneur´ et `chanoinesse séculière´, Niermeyer I : 458.

*domna* et la position inférieure de l'*amic*.[511] *Amic* peut être à la fois ami, homme lige et serviteur de sa maîtresse.[512] De son côté, celle-ci doit assurer à l'*amic* un confort.[513]

Les quatres termes *fenhedor, pregador, entendidor* et *drut* ont été parfois considérés comme les représentants d'un système de *fin'amor* à quatre étapes successives par lesquelles aurait dû passer l'amant courtois. Pourtant, cette systémation ne s'utilise que dans un seul texte tardif. [514] D'habitude, ces termes s'utilisent indépendamment l'un de l'autre, et ce également chez les *trobairitz*. La seule occurrence de *fenhedor* (terme d'ailleurs rare également chez les troubadours) dans le corpus se trouve dans la *tenso* d'Isabella et Elias Cairel. Le contexte révèle immédiatement qu'il ne s'agit pas ici d'un soupirant timide, mais d'un *joglar* insolent qui taquine ouvertement sa dame, laquelle finit par l'appeler *fenhedor*, simulateur anti-courtois qui va jusqu'à prétendre la souffrance et la douleur.[515] Le terme « simulateur » prend finalement un double sens car la situation se renverse : Elias explique qu'il s'est laissé provoquer par la dame, ce qui explique qu'il a menti et que c'est Isabella qui est la plus courtoise et la plus belle au monde. Jusqu'à la fin, il continue cependant son jeu et laisse entendre à sa dame qu'il en aime aussi une autre. Castelloza, qui est la seule à utiliser le mot *pregador* constate, déçue, que son ami hautain ne lui avait envoyé ni soupirant (*pregador*) ni messager.[516] Il s'agit vraisemblablement des négociateurs de sa liaison amoureuse.

Le terme *entendidor* se trouve dans un texte composé par une femme à une autre femme, une *canso* de Bieris de Romans où elle constate simplement que cette dame parfaite ne pouvait vouer son amour à un amant trompeur (*entendidor truan*).[517] Les termes *drut, druda* et *drudaria* s'associent également au même thème, et désignent probablement la relation intime chez ceux qui ont déjà obtenus les faveurs de la dame ou de l'ami. Dans le système de quatre étapes, c'est *drut* qu'on a cru atteindre le « dernier degré » de la *fin'amor*. René Nelli précise que, pour les poètes, ce but était plutôt « théorique ».[518] Nelli voit aussi une connexion entre les termes *drut* et *assag*, épreuve de chasteté au cours de laquelle les amants se mettent à coucher ensemble mais sans se toucher. Selon Nelli, ce serait donc *drut* qui aurait passé *assag*. Par l'*assag*, la dame s'est assurée qu'elle était aimée de cœur ou qu'elle était simplement l'objet de désirs sexuels. Bec pense qu'il s'agit d'un geste cérémonial de la *fin'amor* ou d'un témoin de la

---

511 Bec 1995, 36.

512 *A celh que'us es om e servire*, Azalais d'Altier v. 10.

513 *Conort, acort, merce* Azalais d'Altier vv. 85–89.

514 Cropp 1975, 49–52.

515 Isabella & Elias, vv. 33–36.

516 Castelloza II, vv. 30–32.

517 Bieiris de Romans, v. 20.

518 Nelli 1963, 179–181.

suprématie morale des femmes qui en ont pris l'initiative.[519] Le terme *assai* d'Azalais de Porcairagues pourrait ainsi signifier la pratique de l'*assag* :

> *Tost en venrem a l'assai :*
> *Qu'en vostre merce'm metrai.*
> Azalais de Porcairagues vv. 37–38.
>
> (Bientôt nous en viendrons à l'essai,
> car je me mettrai en votre merci.)

Nelli a trouvé aussi d'autres passages, qu'il interprète comme désignant l'éventuel *assag* chez les *trobairitz*.[520]

Chez les troubadours, le terme *drut* et ses dérivées sont extrêmement fréquents.[521] Dans le corpus des *trobairitz*, *drut* apparaît 14 fois et est donc moins fréquent que l'*amic* qui est l'appellation la plus utilisée (35 occurrences). Le féminin *druda* est employée une fois dans la *tenso* d'Alamanda et Guiraut (v. 59), une pièce d'ailleurs riche en dénominations « anormales » (on y trouve *bela amia, bella, amia, donzela* comme appellation de la dame et *Giraut* plus *Senher En Giraut* pour l'*amic*). Il est possible que la position inférieure d'Alamanda en tant que suivante ou jeune femme reflète les dénominations qu'elle emploie, mais elle est la seule *trobairitz* à nommer son interlocuteur par le prénom. Elle est également la seule à utiliser le titre *senher* de l'interlocuteur, fait qui fait probablement référence au gap social entre les partneraires. En revanche, le troubadour s'adresse seulement une fois à la *trobairitz* comme *amia*, ce qui arrive dans la même *tenso* de Giraut et d'Alamanda. Alamanda est une des rares *donzelas* (en fait il y en a deux) du corpus et peut-être est-ce pour ce rôle inférieur de la *domna* que le troubadour s'adresse à elle en employant des termes aussi spécifiques que *bela* et *bela amia Alamanda*. En revanche, Alamanda (jeune femme ou suivante) appelle Giraut *senher*.

La dénomination *domna*, fréquente aussi dans la poésie des troubadours, reflète la conscience de la supériorité sociale de la dame manifestée dans la poésie : elle mérite d'être adorée et devient active et présente surtout dans la poésie des *trobairitz*. Le fait de prier elle-même publiquement (c'est-à-dire dans les poèmes) son troubadour-*cavalier* lui donne un rôle plus actif que dans la poésie des hommes. Ce rôle est en harmonie avec son statut et son estime de grande dame. Pour ces dames poétesses, il n'y a pas de sens d'abandonner leur position au nom d'égalité ou de parité (*paratge* dans le langage des troubadours). La parité dans l'amour et dans les valeurs courtoises était un moyen d'ascension sociale pour certains troubadours, mais l'égalité aurait comporté une régression d'attitudes que le rang et la position sociale supérieure des *trobairitz* leur avaient conféré.[522]

---

519 Bec 1995, 41.

520 Comtessa III, vv.5–8 ; Domna H. & Rofin, vv. 3–7 ; Nelli 1974, 199–209.

521 Cropp 1975, 60.

522 Spampinato 1980, 70.

Une curiosité parmi les dénominations troubadouresques est l'emploi des termes *midons* et *sidons* qui sont à la forme masculine (tirée du latin *dominus* `maître, seigneur´ + le possessif) mais désignent la dame aimée. On connaît une forme analogue dans la poésie hispano-arabe et dans l'emploi des *senhals* masculins des troubadours désignant les femmes (sur les *senhals*, voir pp. 39–40) Il n'y a pourtant pas de consensus sur l'origine de cette coutume, et on propose en général que ces appellations concernent la femme du seigneur. De telles interprétations contiennent l'idée que sur le plan amoureux la femme est suzeraine et l'homme son vassal.[523] En tout état de cause, le terme doit être dans une certaine mesure établi car il s'utilise également dans le langage des chartes.[524]

Dans le corpus des *trobairitz*, l'emploi des termes *midons* et *sidons* se limite à un seul poème, celui d'une *tenso* de Domna H. et Rofin[525] où les deux termes sont utilisés également par l'interlocuteur « masculin » et « féminin » comme synonymes de *domna* ou possiblement *ma domna*. Les connotations éventuelles vassaliques se montrent dans les attributs de *midons* et *sidons* qui réfèrent à une position considérable : elle est *nominativa* (renommée, remarquable) et remplie de mérites (*pretz*).[526]

Le terme *camjairitz* désigne une femme qui change trop souvent d'avis et d'ami (du verbe changer, *cambiar/canjar*). L'appellation donc péjorative désigne une femme versatile, volage et infidèle.[527] Son équivalent masculin *camjador* n'apparaît pas dans le corpus. Il s'utilise très rarement et, en fait, le terme *camjador* appartient plutôt au langage quotidien des bourgs dans le sens de « changeur de monnaies ».[528]

En conclusion, *domna* et *senher* ou *amic* et *amia* ne forment pas automatiquement des paires symétriques dans le langage poétique des troubadours. Le couple poétique par excellence se forme surtout par la combinaison *domna-ami*. Dans le corpus, la paire *amia-senher* ne s'utilise que dans une seule pièce, celle d'Alamanda et Giraut. Dans les *vidas* et les *razos*, les dénominations les plus fréquentes sont *domna* pour les femmes et *ne, n'*, l'abbréviation du *senher* pour les hommes. Les dénominations poétiques désignant l'amant (*amaire, amador*, *drut* et même *amic*) sont en minorité car il est plus important de déduire la position sociale des dénominations comme *comtessa* (comtesse), *bar* (baron), *coms, comte* (comte), *senher* (seigneur). *Cavaliers* (chevaliers) et *guerrers* (guerriers) réfèrent à la situation sociale mais aussi aux qualités morales des hommes qui sont prêts à combattre pour leur dame et pour les vraies valeurs que représente la combination de l'amour et de la chevalerie.

---

523 Cropp 1975, 29–30; Hackett 1971, 285-294 ; Harvey 1983, 24-33.

524 Voir p.ex. Le testament de Petronilla Buillo, *midons saita Maria de Teissoneiras*, Brunel no 282: 6–7, 11, 22, 25.

525 Domna H. & Rofin, *midons*, v.65 et v.70, *sidons* v. 13, v. 19, v. 25, v.54.

526 Domna H. & Rofin, *Sidons nominativa*, v. 25, et *que midons on pretz s'aviva*, v.70.

527 Voir, Azalais d'Altier qui avertit la dame de la réputation d'une *camjairitz*, v. 60.

528 Petit Levy, 61.

# 5 VALEURS

## 5.1 Noblesse et société

Le nombre des châteaux se multiplie entre le dernier quart du X^e^ et la première moitié du XI^e^ siècle. L'accélération du nombre des châteaux est précoce particulièrement dans la région provençale. Cette multiplication des constructions fortifiées se réalise sous des formes diverses, mais pour l'essentiel, le château apparaît déjà au tournant de l'an Mil comme un moyen de coercition sociale.[529] Ce développement est parallèle à la naissance de la *cortesia* : les premiers troubadours apparaissent au XI^e^ siècle.

Le pouvoir seigneurial reflétait et dans certains cas partageait en fait une part du pouvoir royal. Remplissant la fonction des rois, les seigneurs se sentaient les mêmes devoirs, celui en premier lieu de tenir une cour, d'y traiter somptueusement leurs vassaux, de leur distribuer des bienfaits et de se montrer magnifiques, les femmes en tête.[530] Pourtant, dans la plupart des pays au sud de la Loire, la construction privée s'est plus ou moins largement épanouie et les droits régaliens ont été caricaturés. En Provence, la plupart des châteaux bâtis après 950 le sont sur des alleux. En Biterrois, la construction privée est la règle après 1030.[531]

Dans la région méditerranéenne (Midi, Bourgogne, Catalonie), les fiefs subsistaient souvent sous le nom d'alleux. Les alleutiers n'avaient pas forcement rang de seigneur et leur position dans la société était assez indépendante. Les alleutiers étaient entièrement ou partiellement libérés du service guerrier ou courtier, lié traditionnellement aux droits des propriétaires du fief. Le service de la basse chevalerie était de préférence payé plutôt que récompensé par des ter-

---

529 Debord 2000, 40–41.

530 Duby 1997 Art, 35-36.

531 Debord 2000, 39.

res.[532] Le droit d'aînesse s'appliquait seulement dans les fiefs importants. Les autres étaient divisés entre les héritiers. Jacquette Luquet-Juillette a calculé que dans ce système, après trois générations, le fief pouvait appartenir à 50 coseigneurs, qui à leur tour, par mariages ou successions, devenaient également coseigneurs d'autres domaines. Par suite des partages familiaux, le morcellement de la gentilhommerie paysanne s'accrut au XII$^{e}$ siècle.[533]

Les institutions féodales se mettent en place au Midi à partir du mi XI$^{e}$ siècle, l'époque du règne de Raimon-Berengar I (1035-1076). L'hommage s'y introduit vers la même époque, plus tardivement qu´au nord de l'Europe. Au cours de la cérémonie de l'hommage, le vassal effectue des gestes symboliques, génuflexion devant son seigneur, remise de ses mains jointes entre les siennes, octroi d'un baiser, qui fondent le lien de fidélité établi alors entre les deux individus. [534]

Par rapport aux provinces septentrionales, les classes sociales en Occitanie étaient moins rigoureusement délimitées, la qualité de chevalier n´étant pas nécessairement attachée à la possession d'un fief. Ces chevaliers étaient nombreux – plus ou moins prospères –, les plus pauvres étant probablement forcés de louer leurs services à des seigneurs plus puissants. Les *vidas* mentionnent un certain nombre de chevaliers devenus poètes de cour, après avoir été de simples *joglars* errants. [535]

La région occitane a connu des coseigneuries et des covicomtés en grand nombre.[536] Les *vidas* des troubadours en connaissent plusieurs, par exemple celle de Raimon de Miraval, « qui ne possédait que le quart du château de Miraval ». Dans la même *vida*, Raimon de Miraval fut caractérisé comme un pauvre chevalier, car dans le château de Miraval il n'y avait même pas quarante hommes.[537] La caractérisation de *paubra cavalier* fut assez courante après les *vidas* (10 sur tous les 23 *cavaliers*) mais nullement une norme comme le proposait l'explication socio-historique de Köhler ou Auerbach des années 60 du siècle dernier (voir appendice IV sur la position sociale des troubadours d'après les *vidas*). Quoi qu'il en soit, le morcellement des fiefs (résultant du partage égal des patrimoines) a eu une forte influence sur la petite noblesse. Nelli parle d'une sorte de crise économique permanente de ce groupe, ce qui rendait difficile la dotation des filles.[538] Cependant, l'usage du partage du patrimoine dans la région occitanienne ne cause pas mécaniquement la crise ou l'affaiblissement d'un lignage ; les pratiques de succession s'avèrent beaucoup plus complexes

---

532 Paterson 1993, 15–19 ; Rouillan-Castex 1985, 325–326 ; Bumke 1982, 32.

533 Luquet-Juillette 1997, 300–301.

534 L. Verdon 2001, 86 et 166.

535 Jeanroy t.1 1973, 92.

536 Carron 1989, 41.

537 *Raimons de Miraval si fo uns paubres cavalliers de Carcases, que non avia mas la quarta part del castel de Miraval ; et en aquel chastel non estaven .XL. home.* Vida A BS, 375.

538 Nelli 1972, 12.

qu'on ne les présente souvent.[539] De toute façon, les conditions de développement des patrimoines lignagers reposent sur le mariage et les stratégies de l'alliance.[540] Les termes *linhatge* et *paratge* sont des concepts clefs de la conception de la noblesse chez les troubadours – une manifestation de signification de ces termes en même temps que l'aristocratie occitane tendit à former un corps unique.

La chevalerie et l'aristocratie allaient se confondre car la noblesse voulut, en définissant juridiquement ses limites et ses privilèges, garder à ses fils le statut chevaleresque. En Provence, par exemple, la distinction entre l'aristocratie et la chevalerie « moindre » (les chevaliers inféodés) se voit dans le vocabulaire des actes : *domini et alii milites*, *omnes milites…tam domini quam alii milites et filii militum, castellanus vel miles, barones et milites, cliens vel miles*, mais petit à petit la noblesse est le plus souvent présentée au seul niveau de l'*ordo militum*.[541] Selon Paul, l'unification de l'aristocratie est une sorte de stratégie contre la puissance économique et politique d'une élite sortie du peuple (*probi homines de plebe*). Elle permet le renforcement des pouvoirs princiers qui pouvaient ainsi contrôler le statut des *milites*.[542]

Cette nouvelle conscience lignagère aux XI^e^ et XII^e^ siècles se traduit aussi par le biais du nom de famille. Les noms de famille apparaissent, du type : Trencavel (m.), Trencavella (f.).[543] Tout de même, à la fin du XII^e^ siècle il règne une grande diversité dans les pays occitans. Les noms se formaient sur la base des patronymes (*nomen paternum*, nom de père), des matronymes (nom de mère) et des anthroponymes (nom de lieu ou d'origine géographique), des métiers ou des surnoms.[544] Chez les troubadours et les *joglars*, on trouve une variété de noms : les anthroponymes dominent (Folquet de Marselha, Elias Barjols), mais on connaît aussi des surnoms (Gaucelm Faidit, Lanfranc Cigala, Pistoleta, Cercamon) et des métiers (Peire Pelissier, Albert Marques), des patronymes (Bertran de Born et Bertran de Born lo Fills ou Blacatz et Blacasset)[545] et même un matronyme (Marcabruna et Marcabru).

L'essor de la culture lyrique dans les cours seigneuriales aux XII^e^ et XIII^e^ siècles participe à l'éclosion de la société castrale et recouvre donc d'abord une portée socio-politique. Elle montre l'activité des grands lignages qui réussissent à instituer les principaux centres de leur pouvoir en centres de culture nobiliaire

---

539 Cf. Le partage des terres et la réduction du montant de la dot ont été considérés comme les causes majeures de la crise de la noblesse basse. Brenon 1993, 75–76 ; Nelli 1972, 12.

540 Mazel 2002, 322.

541 F. Benoit ; Receuil des actes des comtes de Provence appartenant à la Maison de Barcelone, Alphonse II et Raimond Bérenger V, 1196–1245, Monaco–Paris, 1925, 2 vol., cité par Blanc 1973, 72–73.

542 Blanc 1973, 72–78.

543 Originairement surnom de Raimon-Bernart Trencavel, vicomte d'Albi et de Nîmes († 1074).

544 L. Verdon 2001, 177.

545 Blacasset n'était en fait pas le fils de Blacatz mais un parent éloigné, BS, 516.

et de sociabilité courtoise. En même temps, l'aristocratie profite ses réseaux de clientèles de la haute aristocratie à la petite et moyenne aristocratie castrale. On assista à cette époque à un changement de mode de vie dans les couches élevées. La vie sociale devint de plus en plus importante et des contacts s'établirent entre les châtelains : les femmes jouèrent un rôle éminent dans ces relations. Les bourgeois – particulièrement la partie la plus aisée, qui se rapprocha de l'aristocratie par ses manières distinguées – n'y étaient pas totalement exclus.

L'Église a rendu compte de l'existence de l'hérésie cathare et de son extension rapide dans l'ensemble du Midi, des Alpes aux Pyrénées par le biais des missions de Bernhard de Clairvaux (1145) et d'autres. Un élément déterminant qui influe sur la diffusion du catharisme fut l'attitude tolérante ou même protectrice de la grande noblesse occitane vis-a-vis des hérétiques. À partir du XIII$^{e}$ siècle, l'échec des premières tentatives par les cisterciens et les rivalités qui opposent les élites aristocrates de la région amènent la papauté à admettre l'importance du problème cathare et à prendre des mesures contre l'hérésie. L'aristocratie occitane se trouve donc dans la tourmente politico-religieuse, « entre le pape et le prince[546] ». Le conflit entre l'hérésie et l'orthodoxie, entre le pouvoir régional et princier qui se manifeste sous la forme de la Croisade Albigeoise divise la noblesse et explique les propos sur « la nature chaotique de la noblesse ».[547]

### 5.1.1 Valeurs nobles et chevaleresques

Le noble accorde de l'importance à la parenté, à la féodalité et à la seigneurie pour des raisons politiques et pour le pouvoir mais aussi à cause d'un sentiment de protection.[548] L'idéologie chevaleresque se fonde sur les anciennes valeurs guerrières de courage, de solidarité et de largesse qui protègent la communauté et améliorent sa cohésion. Ces mêmes valeurs s'apparentent à celles de l'Église qui sanctifie la guerre à travers la croisade et l'ordre militaires. Les clercs acceptent la supériorité sociale d'une aristocratie guerrière, pourvu qu'elle se batte au service de la chrétienté.[549]

L'aristocratie dominante a été amenée à se définir et à se hiérarchiser peu à peu du fait des pressions extérieures, celle en particulier des bourgeois riches. Le pouvoir économique et politique des *probi homines de plebe*, ne pouvait que favoriser l'apparition d'une « conscience de classe ». Au sein du développement de l'*ordo militum*, le terme *cavalier* prend différentes connotations. En fait, il se

546 Mazel 2002, 387.

547 Sur la relation de la Croisade Albigeoise et de la noblesse de la région, voir p.ex. Monique Zerner-Chardavoine, Croisade Albigeoise. Collection Archives Paris : Gallimard 1979 ; Elaine Graham-Leigh, The Southern French Nobility and the Albigensian Crusade. The Trencavel Viscounts of Carcassonne and Béziers. Boydell & Brewer, 2005 ; Claire Taylor, Heresy in Medieval France. Dualism in Aquitaine and the Agenais, 1000-1249. Boydell & Brewer, 2005.

548 Delumeau 1989, 178.

549 Aurell 1996, 178.

modifie du *cavalier* au chevalier, non nécessairement militaire, mais un *cavalier cortes*, identifié par son mode de vie et appuyé sur ses rites et sur son idéologie.[550] Le mot *cavalier* relie toujours le noble à son *caval* (cheval) ou à son épée parce que ceux-ci sont ses caractéristiques, les symboles ou les signes de son rôle social, même s'il ne suffit plus, comme deux siècles plus tôt, de pouvoir se payer et entretenir un cheval et un équipement pour appartenir à cette catégorie.[551] Pourtant, la chevalerie en tant qu'idéologie était plus faible dans le Sud par rapport aux provinces du Nord de la France.[552] Dans ce contexte, les valeurs nobles et chevaleresques sont quasiment inséparables et seront par la suite examinés ensemble.

**Liens familiaux : dénominations familiales, *paratge* et *linhatge***

L'importance des liens de parenté était considérable au cours d'une époque où les institutions publiques offraient peu de protection.[553] Les membres de la noblesse se définissaient par leurs familles. Les ancêtres glorieux augmentaient le prestige de celles-ci mais la notion de *familia* du latin médiéval était plus large et signifiait généralement tout le ménage, l'économie domestique qui en outre du couple seigneurial et ses enfants, pouvait comprendre des parents, des vassaux de passage, des chevaliers de château (*milites castri*), des nourris, de jeunes valets et d'éventuels bâtards.[554]

Les chevaliers, tout comme les vassaux et les seigneurs, figurent dans les poèmes des *trobairitz* mais les autres membres du ménage *castral* sont absents. On y trouve seulement quelques dénominations familiales comme *marit* (mari), *soror* (sœur), *parentz* (parents), *filh* et *filhon* (fils), *infantz* (enfant). Exception faite du mot *marit* qui est présent dans plusieurs pièces et celui de *parentz*[555] qui s'est utilisé dans le *planh*, toutes les autres dénominations sont concentrées dans un poème de deux femmes, *tenso* d'Alaisina Iselda et Carenza, un curieux mélange

---

550 Bumke distingue les chevaliers guerriers et les chevaliers de cour, dont les derniers se concentraient sur la vie sociale des cours, Bumke 1982, 55.

551 Batany 1992, 168 ; Le *caval* et le *cavalier* se trouvent ensemble dans le poème de Guilhelma de Rosers et de Lanfranc Cigala ; le *caval* est mentionné plus souvent dans les *vidas* des troubadours ainsi que les autres « signes de rôles » tel que l'épée dans la *razo* de Raimbaut de Vaqueiras, BS, 451 :12–14 ; Les armes du chevalier, voir p.ex. la *vida* A de Raimbaut de Vaqueiras BS, 447 : 6 ; la *vida* de Guilhem Magret, BS, 492 : 3 ; la *vida* A de Uc de Saint Circ BS, 239 :6.

552 Sur la naissance des *nobiles* et des *milites castri*, voir Debord 2001, 41-48, 197-198 ; En Provence, les *milites* sont soumis au respect d'un droit nobiliaire en 1235, Blanc 1973, 72-79 ; On a fréquemment admis que les relations vassaliques étaient moins solides en Occitanie que dans le Nord, voir Paterson 1993, 15–19 ; Rouillan-Castex 1985, 325–326 ; Bumke 1982, 32 ; Néanmoins, il n'y existe pas un féodalisme monolithe en Europe médiévale, mais des « coutumes de la terre » qui varient temporellement et géographiquement, M. Bloch 1989, 345–346.

553 Lorcin 1985, 11.

554 Carron 1989, 46 ; Voir aussi la définition de la famille de Bouchard 1989, 68.

555 ` Parent´, `ancêtre´, Petit Levy, 278; Dans le *planh*, ce sont plutôt des "proches" qui conseillent au "je" poétique de cesser son deuil, Planh, vv. 17–19.

de mysticisme et de quotidienneté. Ce poème renvoie à l'unité (femme–mari–enfant masculin) dont cette fois-ci le mari (*marit*) est plus central du futur enfant (*infant, filh, filhon*). Il n'y a pourtant aucun parallèle à tirer avec la famille sainte sauf si on accepte l'interprétation qui voit le futur mari comme un Christ, c'est-à-dire une allégorie qui explique le choix d'une vie monastique, le mariage christique.[556] Dans ce cas, la procréation n'aurait aucun rôle dans la vie de la femme en question et la vie conjugale renverrait à l'union religieuse avec le Christ. La différence essentielle avec la grande majorité des chansons est que, dans cette *tenso*, la jeune fille (Alaisina Iselda) ne songe pas à un ami, mais à un mari. Ce thème qui voit la jeune fille réclamer un mari est plus récent que celui de l'ami et va écarter, à partir du XV^e^ siècle, la chanson d'ami dans la chanson populaire en particulier (voir le tableau 2 « Genres lyriques »). Dans les transpositions religieuses de la chanson d'ami, à l'adresse du Christ, le Christ n'est jamais assimilé au mari, mais toujours à l'ami.[557] Selon cette thèse, le futur mari du poème d'Alaisina Iselda et de Carenza ne pourrait pas être interprété comme le Christ. Il est toutefois intéressant de noter que la maternité est considérée comme une alternative désagréable qui cause de la peine et détruit les apparences de la femme (voir « Beltat », p. 177). À l'époque du culte marial et dans une période où le rôle principal de la femme était de reproduire et de s'occuper des enfants, on peut considérer ce petit texte comme une sorte de « contre-texte » de femmes lasses des mariages et des accouchements, et sur lesquels elles ne peuvent pas, en pratique, exercer un vrai pouvoir de décision.[558] Dans les *vidas* et les *razos* des *trobairitz*, il n'y a que les mots *molher* (épouse) et *fraire* (frère) qui désignent la famille (appendice III : II). Ce dernier signifie soit le frère du mari de la *trobairitz*[559] soit une indication sur la famille de l'amant[560] par le biais du nom et du titre de son frère.

En somme, les rôles parentaux ne font partie du comportement des personnages poétiques des troubadours. Ces rôles (soit celui de la mère, soit celui du père) sont pourtant centraux p.ex. dans le matériau hagiographique.[561] Même si la poésie des *trobairitz* est créée par les femmes, on n'y trouve aucune trace de la valeur de maternité ni du rôle de donneuse de soins ou d'intriguante

---

556 « Perhaps a Cathar (or gnostic) name for Christ », Bogin 1980, 145, note ; « Jésus-Christ ou quelque unité céleste ? », Nelli 1977, 259.

557 Bec 1977, t.I, 64.

558 L'idée du contre-texte est prise de l'ouvrage de Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen âge* (Stock, 1984).

559 *E si se crezet qu'el fos drutz de la comtessa Garsenda, molher que fo del comte de Prœnsa, que fo fraire del rei d'Aragon*, (On le disait amant de la comtesse Garsenda, qui était la femme du comte de Provence, frère du roi d'Aragon), *Vida* de Gui de Cavalhon, BS, 505 : 3.

560 *Et enamoret se d'En Gui Guerrejat, qu'era fraire d'En Guilhem de Monpeslier*, (Elle s'éprit de Gui Guerrejat, qui était frére de Guillem de Montpellier), *Vida* de Azalais de Porcairagues, BS, 341 : 2 ; *Dont Bernart N'Arnautz, fraire del comte d'Armanhac*, (Si bien que Bernart N'Arnaut, frère du comte d'Armanhac), *Razo* de Lombarda, BS, 416 :3.

561 Sari Katajala-Peltomaa, Gender and spheres of interaction. – Devotional practices in fourteenth century canonisation processes. Turnhout : Brepols, à paraître.

de la mère médiévale, qualités qui sont traditionnellement attribuées au « féminin ». L'enfant n'existe même pas dans le contexte de *linhatge* qui concerne la continuation de la famille et de ses biens dans le corpus *trobairitz* ni dans la poésie, ni dans les textes biographiques. Cependant, quelques *vidas* des troubadours reconnaissent les poètes dans le rôle du père.[562]

La *tenso* d'Alaisina Iselda et Carenza qui traite la question de la maternité est une exception à la règle, mais elle considère cette maternité comme un choix peu intéressant et ennuyeux pour une pucelle (*pulcela*) instruite, belle, estimée et de bonne réputation. En revanche, elle voit le mariage comme une alternative intéressante dans la mesure où elle trouve un mari convenable. Parallèlement, Linda M. Paterson remarque la primauté des devoirs de l'épouse par rapport à ceux de la mère dans l'épique occitane où, selon Paterson, le rôle maternal potentiel des dames dirigeantes est atténué et marginalisé. Elle explique le phénomène par l'idée de *linhatge* dont les facteurs importants sont la maternité, l'amour conjugal et la responsabilité parentale, propriétés qui sont utiles à l'homme pour produire et protéger un héritier légitime.[563] Il me semble pourtant impossible que ces mêmes éléments n'aient aucune importance pour les femmes, également dépendantes du système du lignage. L'explication la plus satisfaisante reposerait sur le fait que les grandes dames occitanes avaient outre la sphère domestique et d'éventuels héritiers d'autres canaux pour réaliser leur pouvoir. Dans le cas des *trobairitz*, un de ces canaux étaient le *trobar* et les activités qui y sont associées : le patronnage et une vie sociale comportant des rencontres enrichissantes.

À partir du début du XI^e^ siècle, le terme *nobilis* devint de plus en plus fréquent. La définition de la classe dirigeante se basa sur la naissance, autrement dit la noblesse, qui en occitan se traduit aussi en termes *de* (*bon) paratge*, *de* (*bon*) *linhatge* et *de bon aire*. Le *paratge* dérive du latin *paragium*, *paraticum* (`égalité de condition ou de noblesse´ et ensuite `noblesse´.[564] En fait, la connaissance de la généalogie est un trait qui distingue le noble du commun : un noble a un passé et un avenir alors que le commun vit dans le présent.[565] Jusqu'au XIII^e^ siècle, le *paratge* représente les systèmes héréditaires féodaux. Le troubadour Giraut de Bornelh discute à la fin du XII^e^ siècle du *linhatge*, du p*aratge*, de l'*eretage* et du *feu,* les termes désignant le ménage domestique, « la famille », clairement au sens féodal.[566] Dans la poésie des XII^e^ et XIII^e^ siècles, le sens du terme varie le plus fréquemment depuis celui de `famille´ pour celui de `noblesse´, ajoutant ainsi souvent l'aspect de la supériorité morale. Le *paratge* a aussi un aspect d'égalité, de familiarité des courtois qui les sépare du monde externe.

---

562 Voir p.ex. la *vida* de Gaucelm Faidit, qui malgré son éventuelle nature parodique, note toute la famille du poète.

563 Paterson 1993, 293–294.

564 DuCange VI, 158-159.

565 Beaune 1999, 254.

566 Cropp 1975, 149.

Dans la poésie, le *paratge*, (ainsi que le *linhatge* et le *bon aire*) désigne souvent les qualités propres à la dame.[567] *Trobairitz* Guilhelma assimile une *domna de paratge* et un *cavalier* (v. 43). Dans la *tenso* de Guilhelma et Lanfranc, le troubadour appelle son interlocutrice *Na Guilhelma* ou *domna* alors que l'interlocuteur masculin est simplement désigné par son prénom, *Lanfranc,* ou par *amic Lanfranc*. Ces appellatifs respectifs impliquent une attitude de respect de l'ami par rapport à la dame. La position sociale du *cavalier* reste vague, mais d'habitude c'est quelqu'un qui s'anoblit par ses actes.[568] Ce n'est que dans la fin de la *tenso*, dans la *tornada*, que la dame commence à parler de soi-même et elle le fait d'une façon extraordinaire en adoptant les vertus de son interlocuteur, notamment le courage et la hardiesse qui sont les qualités d'un guerrier. Dans cette strophe, l'amour est comparé à la guerre : la dame « se défend » contre « le plus hardi » (vv. 53–56).

Parmi « ses » propres qualités, *trobairitz* Comtessa de Dia mentionne le *paratge* :

*Valer mi deu mos pretz e mos paratges*
*e ma beutatz e plus mos fis coratges.*
Comtessa II, vv. 29–30

*(Mon mérite, ma haute naissance,*
ma beauté et plus encore la sincérité de mon cœur
doivent avoir de la valeur pour moi.) Tr. SN

Castelloza utilise le pronom personnel pour souligner *son* lignage qui dans ce contexte désigne sa famille et comprend aussi le mari :

*Vos grazir fan mos linhatge*
E sobre totz mos maritz.
Castelloza III, v. 43

(Ma famille en est reconnaissante
Et par-dessus tout mon mari.)

Le terme *de bon aire* - désignant la même chose que le *paratge* et le *linhatge*, la haute naissance, la famille – ne s'utilise pas chez les *trobairitz*. Cependant, il se trouve dans les cas limites, désignant une fois l'homme et une autre fois la femme.[569]

La haute naissance de la dame est donc louée par les troubadours et par les *trobairitz*. La noblesse de sang lui est attribuée. Il est possible que l'amour serve aussi à effacer le passage social, un thème souvent discuté parmi les trou-

---

567 Cropp 1975, 147.

568 Selon Gui de Cavalhon un acte méritoire doit bien valoir une parole *(qu'us onratz faitz deu be valer un dir*). Garsenda & Gui v. 18.

569 Les seules occurrences de *bon aire* sont attestées dans le corpus des cas limites. La référence de Raimon Jordan évoque la noblesse du comportement de l'ami, celle de Bertrand del Pojet comporte la valeur élevée de la dame. Raimon Jordan *No puesc mudar no digua mon vejaire*, v. 21; Domna et Bertrand del Pojet *Bona dona, d'una re que us deman*, str. V.

badours et les autres auteurs courtois.[570] Le motif richesse vs. amour est très courant dans la littérature médiévale. Il est même discuté dans la correspondance d'Abélard et d'Héloïse[571] et ses échos se retrouvent dans les poèmes des *trobairitz* Azalais de Porcairagues, Garsenda et Gui, Maria et Gui, Isabella et Elias. En conséquence, on discute aussi le problème de *paratge* : selon la pensée médiévale inspirée de Cicéron, seuls les égaux peuvent former un couple harmonieux.[572] Les gens cultivés consultaient Cicéron et l'idée fondamentale de son *De amicitia* d'une telle amitié qui devait signifier la *benevolentia* sans la moindre considération d'utilité. La ressemblance des partenaires est un préalable à cette vertu qui ne se réalise pas sans réciprocité.[573] Cela se faisait sinon par la naissance du moins par la noblesse de l'âme, c'est-à-dire le sens moral et le bon comportement. Selon Maria de Ventadorn et Gui d'Ussel, une dame ne peut avoir un seigneur ni un serviteur comme son *amic*, car les amoureux doivent être égaux.[574] Azalais de Porcairagues pour sa part accuse une dame qui choisit la richesse au lieu de l'amour, Isabella blâme son *joglar* du même geste.[575] En effet, il n'est pas fréquent que le troubadour fasse allusion au rang social de l'*amic*. La *trobairitz* Comtessa de Dia conseille l'amour d'un chevalier et Castelloza loue le *ric pretz* de son ami en déplorant le fait qu'il mériterait une dame de meilleur lignage (*domna d'aussor paratge*) qu'elle, mais en général le poète-*amic* garde le silence sur ses origines et sur ses aspirations sociales.[576]

La différence entre la noblesse d'âme et la noblesse de naissance reste une question insoluble de la problématique courtoise. En défendant la noblesse d'âme, le troubadour efface probablement – si nécessaire - son extraction inférieure à celle de la dame.[577] Cette composition peut être « jouée » : le troubadour (seigneur lui-même en réalité) affirme que la haute condition de la dame (comtesse) est effrayante (voir la *tenso* de Garsenda & Gui de Cavalhon). Il est également possible, que par leurs positions, ils veulent distinguer et souligner la différence entre les statuts. Dans ce cas, c'est le statut de la dame qui est plus haut. De toute façon, les structures sociales et morales issues de la *fin'amor* sont souvent inséparables. Un des troubadours de la période albigeoise, Guilhem de Montanhagol manifeste la conception plus structurée mais toujours multiforme de l'égalité en amour. Le vocabulaire mélioratif relève sa nature morale :

---

570 Sur les mésalliances, voir p.ex. André le Chapelain I.VI.

571 Selon Héloïse, la personne qui choisit la richesse au lieu de l'amour est corruptible, Abélard & Héloïse, La vie et les epistres II, 174–175.

572 *Sed maximum est in amicitia parem esse inferiori.* (L'amitié suppose l'égalité, même si l'ami est de condition inférieure), Cicéron, De amicitia, 69 :92.

573 Kristeva 1983, 194.

574 Maria de Ventadorn & Gui d'Ussel.

575 Azalais de Porcairagues; Isabella & Elias.

576 Comtessa de Dia I, v. 19; Castelloza II, vv. 25–27; Cropp 1975, 78.

577 Cropp 1975, 149–150 ; Les relations sociales entre Azalais et Raimbaut d'Orange, voir Sakari 1987, 57–68.

*Qu'amans es fols quant en bon loc non tria,*
*Quar qui ama vilmen se eis aunis ;*
*Qu'a las melhors deu om esser aclis,*
*Don nais merces, valors e cortezia.*
Guilhem de Montanhagol[578]

(En effet, fou est l'amant qui ne choisit pas une personne digne,
car qui aime quelqu'un de plus bas que lui s'abaisse lui-même,
et c'est vers les meilleures,
d'où naissent merci, mérite et courtoisie, qu'on doit porter son inclination.)

Ce type de moralisme semble s'accroître au temps des derniers troubadours, ce qui reflète les nouvelles structures morales et religieuses.[579] Comme Guilhem de Montanhagol, les poètes témoignent d'un désir de rénover le système poétique et social en même temps qu'ils regrettent le temps joyeux de « jadis » (c'est-à-dire la période précédant l'arrivée de l'Inquisition et et des Français). [580]

Ces remarques de parage et d'égalité peuvent avoir des résonances sociales dues à la mobilité sociale des troubadours et à l'importance d'un mariage souvent hypergamique, ce qui rendait le parage de la femme essentielle. Comme on l'a déjà vu, la même aspiration à l'égalité entre les amis se trouve chez Cicéron.

**Terminologie féodale : fidélité et loyauté, honneur, courage, valeur, générosité**

Bien que la courtoisie accorde la première place aux rapports amoureux, elle n'a pas rompu ses attaches avec le milieu féodal.[581] Dans certains cas, le caractère « vassalique » continue à exister entre les amants. Ces rapports sont signalés par un vocabulaire spécifique du pouvoir : *coman*, *onor*, *plevir* (*e jurar*) *poder*, *senhoratge*, *servir*, *vassalatge* (commandement, honneur, promettre, pouvoir, seigneurie, servir, vassalage) ou celui des rituels féodaux : *s'aclinar*, *a (de) genolhos*, *homenatge*, *vostr'om*, *mas jontas*, *a pes* (s'incliner devant qn, à genoux, hommage, lige, les mains jointes, à ses pieds). Ce vocabulaire d'origine féodale apparait chez les *trobairitz* surtout dans la *tenso* de Maria de Ventadorn et dans la fréquence du verbe *servir*. (Appendice II: II: Echos des valeurs chevaleresques) Des dénominations comme *cavalier*, *senher*, *vassal* et *domna* manifestent l'autorité et la soumission sociale dérivées de l'ordre féodal, mais également tout autant les rapports de domination dans le discours poétique amoureux.

Dans le langage féodal, ces termes désignaient le pacte unissant le seigneur et son vassal. Les premières qualités d'un tel rapport sont la loyauté et la

---

578 Guilhem de Montanhagol, PC 226.7, *Non an tan dig li primier trobador*, vv.57–60, éd. Bec 1979, 313.

579 Bec 1979, 311.

580 Voir p.ex. le poème précédent de Guilhem de Montanhagol où il repense *lai el temps qu'era gais* v. 3, éd. Bec 1979, 311.

581 Sur la terminologie dite « féodale », voir Cropp 1975, 472–479 ; Pour Marc Bloch, la courtoisie représente une création curieuse à l'intérieur dans l'ensemble du code moral chevaleresque, 429.

responsabilité. La loyauté constitue pour tout homme médiéval une obligation morale et religieuse. En premier lieu, il est responsable de ses engagements envers un seigneur terrestre et les commandements du christianisme. Mais en fait, toute son identité implique la responsabilité : chacun est responsable d'avoir fait ce que demande son rôle à autrui.[582]

Les gestes féodaux sont copiés directement dans les scènes poétiques entre les amants : l'amant s'affirme l'homme lige de la dame mains jointes et à genoux tout comme au cours d'une cérémonie de la fidélité. L'expression « homme lige » se trouve chez les *trobairitz*. Le terme est relié au concept courtois de *servir*, c'est-à-dire servir la dame.[583] Le gestique (mains jointes et à genoux) introduit la fidélité, l'assurance qu'il n'aura pas d'autre « seigneur » en amour.[584] Une telle séance est ainsi dessinée par Maria de Ventadorn :

*Anz ditz chascus, quan vol prejar,*
*Mans jointas e de genolhos :*
*´Domna, volhatz que'us serva franchamen*
*Cum lo vostr'om : et ela enaissi'l pren.*
Maria de Ventadorn & Gui d'Ussel, vv. 35-38.

(Chacun dit, quand il veut courtiser,
mains jointes et à genoux :
Dame, veuillez que je vous serve loyalement
comme votre homme lige´ et elle l'accepte ainsi.)

Il faut se rappeller que même dans les cours les plus modestes, la nouvelle mode de la politesse et des bonnes manières prend souvent la forme de gestes ritualisés : saluts, génuflexions, révérences et discours solennels deviennent courants. Il est pourtant vraisemblable, que la civilité occitane comprenait une variété de modes de conduite et de conversation.

## Fidélité et loyauté

Les remarques du philosophe Alisdair MacIntyre concernent la société héroïque, mais comportant les mêmes idéaux de courage, de loyauté et de fidélité se répètent aussi dans les textes des troubadours. Ces vertus concernent en premier lieu les individus masculins pour la simple raison que le rôle de la femme était mineur dans l'épique héroïque, le rôle élémentaire étant celui du guerrier.[585] Au Moyen Âge, les vertus guerrières évoluent vers les vertus chevaleresques mais, malgré cette modification, elles forment pendant toute la période le noyau de la conception de la vertu de l'homme. Ce ne sera qu'au XV$^{e}$ siècle que la vie culturelle de la noblesse s'est transformée en un jeu de société pur et simple, que les notions de l'honneur, de la fidélité et de l'amour se sont

582 Cropp 1975, 122 ; MacIntyre 1997, 124.

583 Maria de Ventadorn v. 38 ; Azalais d'Altier v. 10.

584 J. Verdon 2002, 21.

585 La même tendance se trouve dans l'épique héroïque médiévale, p.ex. dans Chanson de Roland.

raidies et qu'elles sont traitées rigoureusement, sans nuances, sans humour ni ambiguïté, comme c'était la caractéristique pour les attitudes médiévales.[586] Le déclin des valeurs et des idées chevaleresques se manifeste dans le roman de Cervantes *Don Quijote* qui parodie ouvertement de telles valeurs (et en même temps que les romans qui les propagent). L'idéologie y est satirisée surtout par le comportement anti-héroïque du personnage principal.[587] L'échelle des valeurs n'est naturellement plus la même aux XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles que dans l'Antiquité. Quant aux vertus guerrières ou héroïques, elles sont des représentations collectives de longue durée qui ont été reconnues dans maintes sociétés à diverses époques.[588]

Le terme du latin classique *fidelis* a signifié `digne de foi´, puis `fidèle au roi´. Outre son emploi chrétien, *fides* désigne aussi le sujet de la fidélité, du vassalage, du serment et de promesses de diverses sortes, significations qui datent d'avant la littérature courtoise.[589] Selon Cicéron, *fides*, dans le sens de fidélité, est une condition à l'amitié.[590] *Fe* en ancien occitan, la foi, s'associe dans les textes médiévaux avant tout à l'obligation d'être fidèle d'après la convention féodale. La *fe plevida* (fidélité jurée) de la poésie est analogue au serment de fidélité qui s'engage le vassal et son seigneur :

*Vos m'avetz la fe plevida.*
Azalais de Porcairagues, v. 39

(Vous m'avez fait la promesse jurée.)

La promesse jurée se traduit aussi sous la forme du serment. Dame Iseut jure au nom de son ami, elle garantit son comportement, elle assure qu'il ne faillira plus. Il s'agit d'une trahison dans l'amour.

*Qu'us fatz per lui sagramen.*
Almuc & Iseut v. 8

(Je fais pour lui le serment.)

La *fe*, souvent avec l'épithète *bon*, souligne l'importance de la sincérité dans l'amour :

*De vos, don no'm recre*
D'amar per bona fe

---

586 Huizinga 1984, 69.

587 Voir p.ex. le dernier paragraphe de l'ouvrage où le narrateur révèle sa tentative de faire les lecteurs détester les « histoires inventées et impossibles » des romans chevaleresques. Cervantes, Don Quijote II, 578.

588 Les valeurs communes à l'éthos guerrier dans toutes les cultures sont le courage physique, l'endurance, la force, l'habileté et l'honneur. Des valeurs comme l'altruisme, la puissance sexuelle, la générosité, l'ambition individuelle, l'énergie et l'extraversion bienveillante sont également répandues, B. McCarthy 1994, 106.

589 Niermeyer I : 554–556.

590 Cicéron, Laelius de amicitia 65:89.

Totz temps, ses cor volatge.
Castelloza II, vv. 16–18

(Vous que je ne cesse
d'aimer en toute bonne foi,
pour toujours et sans cœur volage.)

Loin de se présenter comme une vertu chrétienne, l'amour courtois revêt ainsi la significance sociale que possédaient les liens de dépendance entre individus fondés sur la position sociale et la vertu de fidélité. La *fe* porte la signification de la vertu chrétienne seulement dans le *sirventes* de Gormonda de Monpeslier (v. 109). Hugues de Saint Victor, philosophe et théologien du XII[e] siécle, lie au *fides* les vertus chrétiennes *munditia*, *religio sancta*, *castitas*, *obedientia*, *reverentia*, *continentia* et *affectus.* [591]

Dans les chartes occitanes, le terme s'emploie avant tout dans les serments de soumission, comme dans un serment de fidélité prêté à l'évêque de Nimes, par Bernart d'Anduze en 1175 :

*Eu Bernartz d'Andusa […] tos fidels serai…*[592]

(Moi, Bernart d'Anduze… serai complètement fidel...)

Sujet populaire de discussion pour les cours, les récits de trahison faisaient l'objet de courantes lamentations dans les pièces des troubadours. Les thèmes de l'infidélité, de la frustration et même du masochisme ont été jugés comme typiques chez les *trobairitz*. En fait, le thème de fidélité est un des topiques caractéristiques de tous les troubadours.[593] Néanmoins, même si le topique est courant et que les *trobairitz* se plaignent souvent d'être délaissées, les mots *fidel* et *leial* en soi sont absents du corpus *trobairitz*. Ils n'apparaissent que dans les cas limites et sont relatifs au *gender* masculin. Chez les *trobairitz*, le topique de la sincérité et de la confiance s'exprime par le vocabulaire de l'infidélité (voir appendice II : III).

La signification d'origine du mot *leial* (issu du latin *legalis*, `qui appartient à la loi´[594]) est présente dans le terme d'ancien occitan.[595] La coutume a transformé les devoirs légaux qu'accomplissait le vassal en obligation de loyauté, et le terme évoque avant tout la fidélité. Cropp remarque que dans l'amour courtois, la loyauté appartient surtout à l'homme et indique rarement la qualité de la dame.[596] Dans le corpus *trobairitz*, le terme n'est pas utilisé, mais *leial*, *leialmen* s'emploient dans quelques *vidas* et dans quelques cas limites désignant le plus souvent (4/ 5) la qualité masculine.

---

591 Hugues de Saint Victor, Arbor virtutum, PL 176, pp.1007–1010.

592 Brunel no 144, 135.

593 Bec 1995, 76–77.

594 DuCanges V : 58 ; FEW V : 239–241.

595 Loyal ; légal ; légitime Petit Levy, 224.

596 Cropp 1975, 125–126.

La notion de fidélité et loyauté croise celles de vérité, de sincérité et d'authenticité. *Verai*[597] en ancien occitan exprime l'intention sérieuse de l'amoureux :

> *E pois eu li sui veraia,*
> *Be's tanh qu'el me sia verais.*
> Comtessa de Dia I, vv. 5–6
>
> (Et puisque je suis vraie envers lui,
> Il est juste qu'il soit vrai à mon égard.) Tr. SN

Le seul exemple du corpus est typique, car *verai(s)* se trouve souvent à la rime chez les troubadours. D'après Cropp, sa valeur sémantique est ainsi diminuée.[598] Pourtant, les rimes *–ai(s)* commes les autres rimes ne sont pas choisies hasardeusement : elles constituent une série de concepts approuvés par les troubadours. La rime *–ai(s)* offre également aux troubadours du choix, car il existe une grande variété de mots qui riment avec *verai(s)*.[599] Les *trobairitz* utilisent *verai* seulement à la rime, et ne l'ont choisi à la fin des vers qu'à trois reprises.

Le mot *coral*, `ce qui vient du cœur´ a pris le sens de `sincère´.[600] *Amor coral* (Azalais d'Altier, v. 17) signifie l'amour qui vient du cœur, donc l'amour sincère. La sincérité qualifie avant tout la qualité de l'*amic*. L'amour ou l'amitié courtois exigeait une fidélité et une loyauté stricte: dans le domaine des affections ou des sentiments, il a fallu être constant et ne pas trahir. A ce groupe s'associe le terme *fin* qui indique souvent la sincérité, par exemple dans l'expression *fin coratge* que l'on peut traduire « sincérité du cœur » ou « pensée sincère ».

Le poème de Castelloza (*Ja de chantar non degr' aver talan*) utilise beaucoup d'expressions comme *coman* (commandement), *paratge* (parage), *poderatge* (pouvoir) et de symboles comme *gan* (gant)[601] nettement liées à la terminologie féodale. On y trouve aussi les thèmes d'honneur, de fidélité et de pouvoir très liés au système féodal. Pourtant, cette *canso* d'amour est adressée à l'ami infidèle. La significance de la symbolique féodale se remarque dans la scène où la poètesse rendit le gant à son propriétaire parce qu'elle n'a « en cela nul pouvoir ».[602] Il s'agit bien évidemment des questions de pouvoir, de domination et de soumis-

---

597 Vrai, sincère, véritable, Raynouard V, 502 ; Vrai, réel ; sûr, sincère, Petit Levy, 380.

598 Cropp 1975, 129.

599 Cropp 1975, 129, note 64; voir le *Reimregister* – ai (-ay) de Pillet-Carstens 1933, 442–443.

600 Petit Levy, 95.

601 Le gant est un des objets symboliques des rituels féodaux, comme celui de l'investiture, M. Bloch 1989, 210 ; Bumke 1991, 245 ; Le gant est un « présent d'amour » dans la *razo* relative à une *trobairitz*, Alamanda, à savoir la *razo* de Giraut de Bornelh, BS, 43.

602 Castelloza II.

sion dans le cadre amoureux inclus dans la terminologie féodale, vraisemblablement connue parmi les troubadours et leur auditoire.

La lyrique des *trobairitz* Comtessa de Dia et Castelloza est intéressante pour le thème de l'inversement des rôles habituels (c'est-à-dire des rôles représentés par les hommes troubadours) concernant l'amour courtois. D'après elles, les dames peuvent tout autant prier les hommes si les qualités de ces hommes répondent à certaines exigences.[603] Une dame peut prier le chevalier, par exemple, si elle voit en lui *proez' e vassalatge,* prouesse et conduite chevaleresque. De plus, Castelloza définit que les dames « n'ont pas d'autre puissance ni d'autre seigneurie » (que celle de l'amour).[604] Une telle absence de pouvoir est compatible avec son statut de femme d'un seigneur et non d'un agent indépendant. Malgré son autonomie limitée, son statut est élevé, ce qui explique le fait que la domna ne prie jamais un troubadour mais un chevalier qui peut être considéré comme son égal. La question de la parité se manifeste dans la *tenso* entre Maria de Ventadorn et Gui d'Ussel où c'est le troubadour qui s'appuie sur la parité, alors que la *trobairitz* s'attache à sa supériorité.[605] Azalais de Porcairagues critique les dames qui ont un seigneur trop riche ou puissant comme ami même si son *amic* « surpasse tous les autres seigneurs ».[606]

*Domna met molt mal s'amor*
*Que ab ric ome plaideja,*
*Ab plus aut de vavassor,*
*E s'ilh o fai, ilh foleja*
*Car co ditz om en Velai*
*Que ges per ricor non vai,*
*E domna que n'es chausida*
*En tenc per envilanida.*

*Amic ai de gran valor*
*Que sobre totz senhoreja.*
Azalais de Porcairagues, vv. 17–26

(Elle place fort mal son amour la dame
qui avec un riche seigneur se plaît.
Au-dessus d'un vavasseur,
si elle le fait, elle commet une folie.
Car on dit en Velay
que l'amour ne va pas avec richesse
et la dame qui l'a choisie je tiens pour avilie.
J'ai un ami de grand mérite
qui surpasse tous les autres seigneurs.) Tr. SN

---

603 Pour la discussion des troubadours masculins sur le sujet « est-ce qu'il est décent que les femmes prient les hommes d'amour », voir Bec 1995, 38–39.

604 Castelloza II, v. 54.

605 Maria de Ventadorn & Gui d'Ussel, *Gui d'Ussel, be'm pesa de vos* ss.

606 Selon Aimo Sakari, l'*amic de gran valor* de sa *canso* serait le troubadour-prince Raimbaut d'Aurenga, Sakari 1949, 36–43 et 68 ; Azalais elle-même fut une *domna* de grande estime d'après la *vida* et elle semble entretenir la troisième place après Comtessa de Dia et Na Castelloza dans la hiérarchie des *trobairitz* inscrite dans les manuscrits.

Pour conclure le sujet, elle constate que l'amour ne s'accommode pas de la puissance. Les vers des *trobairitz* sur le sujet ouvrent un débat avec les vers des troubadours : il y a une polémique fréquente au rapport de l'amour et de la position sociale des amants. La conscience ouverte de la supériorité sociale de la *domna* sur l'*amic* semble réduire les tensions sociales qui dynamisent les motifs et les thèmes de certains troubadours masculins.

La poésie et le chant peuvent être des extensions politiques : Frederic L. Cheyette voit notamment des dimensions politiques dans les thèmes de la domination, du service et de la fidélité. Celui qui a prêté serment avant de trahir la confiance est un traître. La *canso* de Comtessa de Dia désigne cette discordance née de la traîtrise et examine en même temps la nature de la bonne souveraineté. Pour une comtesse, familière avec les pratiques du pouvoir, la facilité à l'usage de ce vocabulaire de la fidélité et de la dispute n'est guère étonnant. [607]

Le même thème se retrouve dans la *tenso* d'Isabella et Elias, où la dame se lamente sur la perfidité de son amant tout en le priant de revenir. L'amour surpasse la morale : malgré le comportement insupportable de son ami, elle est prête à pardonner.

## Du *franc* à la franchise

Jusqu'à la fin du VI[e] siècle, le nom propre *Franc, Francus* désigne l'ethnie d'un membre du peuple germanique qui s'installe en Gaule romaine. Ensuite, le terme prend le sens de l'homme libre, et au courant du XII[e] siècle, commence à indiquer certaines qualités de la noblesse féodale.[608] L'opinion de Cropp et de quelques autres est que les deux sens de base, « libre »et « noble » suffiraient à qualifier les emplois du terme mais Levy offre d'autres possibilités : « libre ; gratuit, sincère ; bon ; doux ; affable ; pur ; noble ; illimité ; déréglé »[609]. Parmi celles-ci, les significations « sincère, bon, doux et affable » sembleraient correspondre dans l'exemple suivant à des formes antonymiques de l'*orguolh*, une qualité relativement nécessaire aux aristocrates, mais qui devient avec l'excès humiliant pour autrui et qui peut s'accompagner d'aggressivité ou de témérité, comme ce fut le cas pour l'ami de Comtessa de Dia :

> *Mi faitz orguolh en dichz et en parvensa*
> *E si etz francs vas totas autras genz.*[610]
> Comtessa de Dia II, vv. 13–14
>
> (Mais vous me traitez avec orgueil, dans vos paroles et vos manières
> alors que vous êtes si aimable envers toute autre personne.)

---

607 Cheyette 2001, 242-243.

608 Cropp 1975, 83–85 ; Wartburg t.III, 757.

609 Petit Levy, 197.

610 Comtessa de Dia, *A chantar m'er*, vv. 13–14.

Dans le suivant, l'adjectif *franc* est rattaché aux qualités typiques au chevalier, *valen*, *d'onor*, *ardit* :

> *El era franc, valent, d'onor complida*
> *E tant ardit que el n'es estat mort.*
> Planh, vv. 37–38
>
> (Il était noble, vaillant, accompli en fait d'honneur,
> et si hardi qu'il en perdit la vie.)

Le dernier vers fait penser que l'ami décédé de ce *planh* (lamentation funèbre) est mort à cause de la vertu première d'un chevalier, la hardiesse. C'est un écho des sociétés héroïques où l'identité implique la responsabilité : chacun est responsable d'avoir fait ce que demande son rôle envers autrui. Dans le cas d'un chevalier, cela veut dire prouesse, hardiesse, courage et vaillance. Une telle responsabilité ne cesse qu'avec la mort. [611]

*Franc* signifie aussi « noble de naissance » et peut être quelquefois considéré comme un synonyme de *cortes*. Etre franc, c'est être juste, droit (*adreich*), loyal (*lezal*) et fidèle (*fezal*), et il y a donc une forte connotation de responsabilité à l'égard d'autrui. Peu à peu, le terme glisse vers une façon de se présenter, une expression de franchise dans le langage et dans l'ensemble des gestes.

## Honneur

Il y a une liaison organique entre honneur et noblesse, entre honneur et chevalerie. La conception de l'honneur traduit le mode de pensée et le style de vie de l'homme médiéval.[612] Le fait d'*onor* (à la fois fief[613] et titre de gloire) est le concept clef de la société féodale et de l'éthos chevaleresque. Le terme signifie selon le cas soit la dignitié sociale venant d'autrui soit la dignité intérieure. Parfois, l'honneur abstrait est difficile à distinguer des honneurs décernés (objet matériel, fief, rang, propriété) ; tous ces sens se retrouvent aussi dans les chartes occitanes des XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles, ainsi que l'honneur dans le sens de respect, d'estime et d'homme honorable.[614] La notion abstraite de l'honneur est essentielle dans la littérature courtoise même si sa portée peut être vague.[615] En ce sens, l'honneur signifiait à la fois le respect qu'on devait à un homme ou une femme, et les qualités qui justifiaient ce respect. Par exemple, l'honneur peut être associé au droit :

---

611 MacIntyre 1997, 124.

612 Weber 1980, 650.

613 Paterson a étudié les concepts d'*onor, terra, feu* et *aleu* dans l'épique occitan Paterson 1993, 22–23.

614 Voir p.ex. Brunel t.1, no 343, 23.

615 Cropp 1975, 362.

*Qu'aissi aug dir que dretz es e onratge.*
Domna & Donzela, v. 16

(Car j'ai entendu dire que cela est conforme au droit et à l'honneur.)

Elias Cairel associe l'honneur et le profit du métier.[616] Si « le profit » semble référer à l'objet matériel, « l'honneur » peut désigner non seulement de dernier mais aussi le respect personnel ou professionnel.

Dans la poésie, l'association de l'amour et l'argent conduit à la folie (*folia*) et au déshonneur (*desonor*), antonymes à la notion d'*onor*. [617] C'est ainsi que la *trobairitz* Isabella est mécontente du comportement de son amant-interlocuteur qui avoue ouvertement qu'il exerce son métier seulement pour l'honneur et le profit et non pas au nom de l'amour. Pour Isabella, une telle position signifie qu'il est prêt à échanger sa dame contre des richesses. Fait-elle consciemment référence à la position vraisemblablement inférieure du troubadour/*joglar*/artiste, un musicien d'origine bourgeoise ? Du moins, la discussion réflète la situation où la dame (ou le rôle de la dame) s'est engagée plus d'un homme de bourgeoisie de maintenir des valeurs courtoises.

En fait, l'honneur n'était pas une prérogative de la seule noblesse: les archives judiciaires témoignent que les gens ordinaires, au moins dans les villes, accréditaient souvent qu'ils avaient de l'honneur et les tribunaux prenaient en général au sérieux cette sollicitation. Les tribunaux jugeaient les attaques à l'honneur des plaignants, c'est-à-dire les insultes. Dans ce sens, le terme est lié au concept de la *fama*. [618]

## Courage

L'adjectif *pro*, *pros* évoque par excellence la valeur chevaleresque, la vaillance, mais aussi la valeur pour elle-même ou le profit. Le noble est un *pro*(*s*) (preux). Le *pros* désigne également quelqu'un de « bonne » naissance. L'étymologie du mot le relie à la notion d' « utilité » (latin cl. *prodest*, « il est utile » remplacé par *prode est* au IV$^{e}$ siècle) et *pro*, *pros*, adj. *prodis*)[619] et acquiert rapidement la signification de « vaillant ». Le mot est très employé en ancien français : La Chanson de Roland présente Olivier comme *li proz e li corteis* (v. 576) et Roland seulement comme *proz* (v. 1093), ce qui présente Olivier comme un chevalier modéré et raffiné, tandis que le côté guerrier de Roland est mis en valeur.

Le *pro(s)* garde en fait les qualités du héros épique. Le cavalier *pros* est celui qui ne recule pas. Il s'agit des meilleurs chevaliers d'entre eux mais, chez les troubadours, la qualité est souvent réunie à l'amour courtois de manière que « l'amour est source de prouesses »[620]. Chez les troubadours et les *trobairitz*, le

---

616 Elias Cairel & Isabella, v. 14 et v. 28.

617 Voir la réponse d'Isabella à Elias Cairel, vv. 17–24.

618 Lord Smail 2003, passim.

619 FEW IX, 418–420.

620 Aucassin et Nicolette, éd. Dufournet, 26.

terme *pros* est souvent accompagné par des adjectifs comme *gen*, *franc* et *larc*, alors que *pro*, *pros* et *proesa* continuent aussi d'être associés à valor.[621]

Levy détermine l'adjectif *gen* comme signifiant « gentil » et « gracieux ».[622] Le terme prend son sens du latin *genitus* (participe passé de *gignere*, « naître », donc « né », « bien né », « noble » et il a conservé une notion première de noblesse.[623] Par *gen* on désignait aussi la beauté physique, tout ce qui est agréable à voir selon l'esthétique courtoise. L'idée de beauté agréable comporte souvent la notion de politesse, de manières belles et délicates. Il s'agit proprement dit d'une excellence courtoise.

Les significations des adjectifs *gentil* [624] et *gen*[625] flottent entre les notions d'aspect gracieux et d'allure noble. L'auteur des textes biographiques utilise *gentil* dans le *vida*s et dans les *razos* pour désigner la qualité noble de trois *trobairitz*. *Gen* s'emploie dans le corpus comme épithète pour qualifier le physique de la dame (*gen cors*, Isabella) mais indépendamment, le terme *gen* désigne également un homme. La *trobairitz* Comtessa de Dia a « choisi » quelqu'un de *pro e gen* (v. 25), c'est-à-dire de vaillant et noble. Par la suite, elle précise les qualités d'un tel *cavalier* et donne en fait une définition d'un ami idéal :

> *Per cui pretz melhur' e gensa,*
> *Larc et adreg e conoissen,*
> *Ont es sens e conoissensa.*[626]
> Comtessa I, vv. 26–28.
>
> (Par lui mérite s'améliore et embellit.
> Il est généreux, adroit, cultivé,
> plein de jugement et de connaissance.)

Dans le même texte, elle associe collectivement *li pro e li valen*, les preux et les vaillants et *li pro* et *l'avinen*, les preux et nobles.[627] Chez les trobairitz, *pro*, *pros* et *proesa* sont plus associés aux hommes (9 occurrences) qu'aux femmes (2 occurrences), ce qui peut souligner l'ancienne signification du terme (preux, vaillant) et son importance pour les chevaliers poétiques. Cependant, les troubadours connaissent la *dona pros* dans le sens de dame noble.[628]

L'antonyme du *pro* est la lâcheté, la qualité la plus déshonorante pour un chevalier. La *trobairitz* Garsenda de Forcalquier, comtesse de Provence, accuse son *cavalier*, Gui de Cavalhon, un noble baron par ailleurs, d'être craintif et

---

621 *Un pro cavalier valen*, Comtessa de Dia I, v. 19.

622 Petit Levy, 205.

623 FEW IV, 103–105.

624 `Gentil, noble´, Petit Levy, 206.

625 `Gentil, gracieux´, Petit Levy, 206.

626 Comtessa de Dia, *Ab joi et ab joven m'apais*, vv. 26–28.

627 Comtessa de Dia, *Ab joi et ab joven m'apais*,vv. 34 et 23.

628 Ex. Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maia, pros dona gaia*, ligne 5 ; Bertran de Born, *Be.m plai lo gais temps de pascor, pros comtessa*, v. 61.

lâche – une insulte forte. [629] Dans ce poème, les qualités négatives d'un chevalier ne sont pas liées à la guerre mais à l'amour courtois. De plus, le ton est casuistique et joyeux. L'interlocuteur féminin, Garsenda de Forcalquier, joue avec les rôles habituels des deux amants et se moque ouvertement de son partenaire. Celui-ci se défend, en revenant au code courtois traditionnel, et prétend que c'est par la grande valeur de la dame qu'il est si timoré.[630] Pourtant, la littérature contemporaine connaît bien un type de chevalier ne possédant aucune de ces vertus héroïque, p.ex. Aucassin, que l'auteur présente comme un pleurard passif qui refuse de se battre.[631]

Le *coratge* peut être associé au courage, mais il signifie souvent le cœur, *lo cor*,[632] le siège de la sensibilité et de l'amour.[633] Dans le langage médiéval, le cœur est associé à l'âme, aux qualités intrinsèques de l'homme.[634] C'est dans le cœur que peuvent naître les pensées, les désirs et la volonté. Azalais d'Altier rattache le cœur et la volonté dans sa lettre épique :

> *Tot mon cor et tot mon voler.*
> Azalais d'Altier, v. 25
>
> (Tout mon cœur et ma volonté.) Tr. SN

Ce type d'usage constitue l'une des modalités de l'affirmation du caractère intérieur de la *fin'amor.* Le chant est le lien qui unit le monde extérieur avec ce cœur d'où les poètes et poètesses affirment que proviennent les sentiments les plus sincères et les plus profonds.

L'auteur anonyme de la pièce *Dieu sal la terra e'l palai* joue avec le sens phonique et sémantique des mots *cor*(*s*) et *cors* (corps). Clara d'Anduza utilise le motif du cœur de manière que le mot *cor* est employé dans chaque strophe de la chanson *En greu esmai et en greu pessamen.* C'est surtout le sentiment d'amour qu'elle garde dans son cœur, mais aussi celui du déconfort, de l'inquiétude et de la détresse qu'y ont mis les *lausengiers*. Dans la *tornada*, elle explique que son chant et ses couplets sont des interprètes imparfaits de son cœur. Cette rhétorique conduit à se demander si son intention première n'est pas d'affirmer que le chant et la poésie ne connaissent pas de moyens assez efficaces pour exprimer des sentiments intenses ou bien si c'est elle qui en n'est pas capable.

---

629 Comtessa de Prœnsa (Garsenda de Forcalquier) et Gui de Cavalhon, *Vos que´m semblatz dels corals amadors*, v. 5.

630 Bec 1995, 147.

631 Dufournet parle de l'*antihéros* et de l'*antichevalier*, Aucassin et Nicolette, vv. 25–26.

632 Ex. Comtessa de Dia, *Ab joi et ab joven m'apais*, v. 8 : *Ni ai cor que me n'estraia* (Je n'ai point le cœur/courage de m'en détacher).

633 Les sources à tendance médicale rapportent que le cœur est un organ essentiel dans la procréation, voir ex. un traité populaire médico-philosophique du XIII s. De secretis mulierum, Commentaire A, p.76, Text, ch. XIII, éd Lemay, 144.

634 Cœur ; cœur comme siège des diverses puissances affectives, ces puissances mêmes, sensibilité morale, dispositions secrètes de l'âme, FEW II 1173; Voir aussi une conférence donnée à Leeds Susanna Niiranen, Guillem de Cabestanh and the theme of the heart-eating 12.7.2006.

Le *cor* est le siège des sentiments chez les *trobairitz* : telle dame a le cœur joyeux ou le *cor trist* et le cœur de la dame peut pleurer ou être accablé.[635] Il est aussi un siège moral : notamment le cœur d'ami peut être présenté comme perfide ou orgueilleux[636] tandis que la dame/*trobairitz* assure la sincérité de sa loyalité[637]. L'état du cœur traduit la condition morale de son propriétaire. Métaphore de la morale courtoise, le cœur a aussi la capacité de s'améliorer ou non.[638] Pourtant, le jugement moral est relatif. La belle apparence peut dissimuler une éventuelle tromperie :

> *E si el' a fals cor ni trichador*
> *Ab bel semblan deu cobrir sa folor.*
> Maria de Ventadorn, vv. 31–32
>
> (Et si la dame a un cœur perfide et trompeur
> Elle doit cacher sa folie sous une belle apparence.)

Le mot *coratge*[639] s'emploie souvent comme synonyme de *cor*. Castelloza utilise les deux dans son poème *Ja de chantar non degr' aver talan* (*cor* 4 occurrences, *coratge* 2 occurrences). D'après Cropp, le *coratge* a généralement un sens plus intellectuel que le *cor*. Le mot *coratge* est souvent précédé d'une épithète comme *fin* ou *bon*, du type *fin coratge* (cœur sincère) et *bon coratge* (fermeté de cœur).[640] Il s'utilise aussi au pluriel comme dans le poème de Comtessa de Dia : *fis coratges* (sincérité du cœur).[641] Dans toutes ces exemples, la sincérité courtoise prend ses couleurs propres en s'associant à la notion morale de conscience. Ainsi, plutôt que de se référer à une norme extérieure, les poétesses cherchent à convaincre rhétoriquement que leur conscience est propre et leur morale supérieure à celui des *amics*.

## Valeur

J'ai groupé ensemble ces termes dérivés du latin *valere*,[642] `avoir de la valeur´ même s'ils ont plusieurs acceptions dans le langage troubadouresque. Par exemple, *valen*,[643] `qui a de la valeur´ peut décrire un homme ou une femme qui est `plein de valeur´, `excellent´ mais il a eu aussi le sens de `vaillant´. Ce sens

---

635 Castelloza IV, v. 16 ; Planh, v. 1 et vv. 22–23.

636 *Cor truan* ex. Bieiris de Romans, v. 8 ; Castelloza II, v. 19 ; *vostre cors s'orguolha*, Comtessa de Dia II, v.5.

637 P.ex. Clara, str.3.

638 Clara, v. 10.

639 Cœur ; pensée ; désir ; courage ; colère, Petit Levy, 95.

640 Castelloza II, v. 11 et v.62.

641 Comtessa de Dia II, v. 30.

642 *Valer* en occitan : valoir, avoir du prix, du mérite, de la valeur, Raynouard V : 463.

643 *Valen, valensa* : appréciation, valeur, prix, Raynouard V : 463.

est souvent renforcé par l'emploi en coordination avec des épithètes semblables comme *pros* :

*Un pro cavalier valen.*
Comtessa de Dia I, v. 19

(Un chevalier preux et vaillant.)

Ou comme substantifs :

*Li pro e li valen*
Comtessa de Dia I, v. 34

(Les preux et les vaillants.)

Néanmoins, *valen* peut désigner aussi la dame, ce qui se produit chez le corpus seulement une fois. Dans ce cas-là *valen* décrit la dame qui est `pleine de valeur, excellente´ :

*Una domna coind' e valens*
Domna H. & Rofin, v. 3

(Une dame charmante et excellente) Tr. SN

Le verbe *valer* indique les qualités à la fois intrinsèques et méritoires d'un membre de la noblesse ou de la société courtoise :

*Mout mi plai car sai que val*
Comtessa de Dia I, v. 9

(Il me plaît beaucoup qu'il soit valeureux) Tr. SN

Le vers d'Azalais de Porcairagues *amic ai de gran valor* veut dire que son ami est rempli de valeur et de mérite (v. 25). La valeur peut aussi s'accroître grâce à des actes méritoires, devenant ainsi une qualité acquise, ici associée au courage et à la hardiesse (*arditz*), inspirée par l'amour :

*l'arditz […]*
*saup gen sa valor enansar,*
*quant pres tot so que'lh fon plus car,*
*mentre'lh fon l'amors aisiva*
Domna H. et Rofin, vv. 45–48

(celui qui est hardi […]
sut bien accroître sa valeur
quand il prit tout ce qui lui était le plus précieux,
tant que l'amour lui était favorable)

Le substantif *galhardia* (gaieté, pétulance, insolence, courage, audace etc.)[644] est utilisé seulement une fois chez les *trobairitz* pour désigner un chevalier vail-

644 Petit Levy, 201; Wartburg t.4, 30.

lant.[645] La valeur personnelle est souvent soulignée par l'emploi du possessif (voir aussi la citation précédente) :

*Floris, la vostra valensa*
Comtessa de Dia I, v. 33

(Floire, votre valeur) Tr. SN

*Valor* exprime l'idée de la valeur personnelle de la même façon que *pretz*. *Pretz* et *valor* sont fréquemment employés ensemble, comme acceptions voisines et parfois presque identiques :

*Na Maria, pretz et fina valors*
Bieiris de Romans, v. 1

(Dame Marie, mérite et subtile valeur)

Chez les *trobairitz*, les termes ont une portée assez large, désignant généralement la valeur personnelle sociale, morale ou autre (par exemple inspirée de l'amour). Souvent associés à une épithète, *valen, valensa* ou *valor* apparaissent assez fréquemment dans l'apostrophe de la dame et de l'homme, occurrences également fréquentes dans le corpus des troubadours de Cropp.[646]

Générosité

Dans la société médiévale, il n'est pas d'honneur sans générosité. La vertu couramment appréciée est la largesse (*largueza*), une générosité qui distingue le seigneur du clerc et du marchand des villes qui en sont considérés comme incapables. Les idéaux de l'ostentation et de la largesse du seigneur, grand ou petit, favorisaient la création artistique sous forme soit de beaux objets, soit de pièces lyriques.[647] Pourtant, dès le XII$^{e}$ siècle, la fortune n'était plus uniquement féodale : face à la « vieille » richesse de l'aristocratie nobiliaire se créait une richesse nouvelle, mobilière et dynamique, qui conduisait à profiter d'une portion de plus en plus importante dans la distribution des biens et de la prospérité. Les seigneurs se sentaient menacés par la riche bourgeoisie des *universitates*, sortie du commerce et de l'industrie.[648]

Dans les sociétés médiévales, le don, signe d'une bienveillance ou d'une récompense par des services rendus, joue un rôle très important. En conséquence, tout seigneur doit montrer sa richesse et il doit aussi la distribuer sans compter à tous les chevaliers qui l'entourent, leur offrant fêtes, armes et

645 Guilhelma de Rosers & Lanfranc Cigala, v. 18.

646 Cropp 1975, 110.

647 Duby 1997, 36.

648 Blanc 1973, 70.

chevaux. Sa table doit être tenue ouverte à tous venants.[649] Le fait de donner à démesure est une qualité aristocratique et se rapproche souvent de l'ostentation. Une fameuse description de l'hospitalité est celle de ce combat de générosité entre d'Eble le C*antator* vicomte de Ventadorn et le troubadour-comte Guillaume de Poitiers.[650] Les clercs peuvent moraliser le caractère ostentatoire de ce type de gaspillage, mais dans les cercles courtois laïcs il est généralement accepté. La vertu est liée à la charité chrétienne tout en en étant fort éloignée.[651]

On pourrait supposer que la largesse, cette grande notion courtoise serait toujours présente dans le discours des troubadours, du fait qu'ils sont les protégés des grands seigneurs ou bien du fait que les seigneurs la sollicitent eux-mêmes. Cependant, il est étonnant de constater que cette épithète est si peu utilisée dans la poésie des troubadours.[652] Également, très peu de troubadours ont employé le terme *larc* dans leurs *vidas*. Les personnes désignés *larcs* sont toujours des nobles, jamais des bourgeois ou d'autres catégories sociales.[653] De même, on n'a pu relever qu'un exemple unique de *larc* dans le corpus : un ami de la *trobairitz* est *larc et adreg e conoissen*.[654] La vertu de largesse (l'adjectif *larc*) est ici associée à d'autres qualités courtoises, dont *adreg* [655] peut être considérée comme morale et *conoissen* [656] comme intellectuelle. Ces trois qualités forment concurremment un homme courtois idéal qui est socialement, économiquement, moralement et intellectuellement supérieur. Le rôle limité de la largesse dans les manuscrits peut être causé par le double rôle des troubadours en tant que protecteur et protégé.

Tout comme la générosité des hommes, la largesse des femmes est une rareté dans la poésie. Dans le corpus, l'adjectif *larc* et le substantif *largueza* relatifs aux femmes sont absents. En général, le phénomène est dominant dans la littérature médiévale. D'après Daniela Romagnoli, c'est le symptôme évident de la rencontre entre le modèle courtois et le profit bourgeois : la femme peut et

---

649 La vertu de générosité et d'hospitalité faisait partie de la pratique de la vie courtoise et de la notion médiévale de l'honneur. Elle fut bien visible dans la littérature comme dans les lais et les romans. Voir ex. Kerr 2002, 322–335.

650 Jaufre de Vigeois, Histoire des Gaules, XII, 445.

651 Cf. Les qualités d'un saint (le procès de S. Dominique en 1233) pour l'usage de l'inquisition de Languedoc. Cette liste de vertus reconnaît aussi générosité et hospitalité qui prennent les places 20 et 21, après les qualités relatives à l'évangile et aux missions, et en particulier la persécution des hérétiques, l'abnégation et l'altruisme, Vauchez 1997, 506.

652 Cropp 1975, 141, note 101.

653 Voir p.ex. la *vida* de Blacasset, baron et gentilhomme « le plus généreux » *l plus larcs* BS, 515 :1 ; Bertan del Pojet, noble châtelain et vaillant chevalier, et « généreux » *larc* ; NB. La *vida* de Gaucelm de Faidit, probablement une parodie où il est désigné comme un « homme d'une telle largesse qui avait perdu tout son avoir au jeu de dés », BS, 167 :4.

654 Comtessa de Dia I, v. 27.

655 `Droit´, `adroit´, `juste´, Petit Levy, 8.

656 `Éclairé´, `instruit´ etc., Petit Levy, 90.

doit être charitable mais non pas prodigue à cause de l'exercice de la vertu marchande de parcimonie, et le risque de tomber en légèreté.[657] Cette explication est boiteuse dans le cas des *trobairitz*, car elles n'exerçaient guère les vertus marchandes comme la parcimonie ; il n'y a du moins aucune indication de cette idéologie dans leur poésie ni dans leurs *vidas*. De plus, ces vertus (charité et parcimonie) ne deviennent courantes que dès le XIII[e] siècle.[658] Dans la littérature troubadouresque, la *merce* et l'*acolhimen* peuvent pourtant être considérés comme les faces féminines de la *largueza*. Il ne fallait lésiner ni avec les dons ni avec les sentiments :

*E no'l siatz oimais avara,*
*Anz li siatz fina e clara*
Azalais d'Altier, vv. 97–99

(Ne lui soyez plus hostile, dorénavant
Mais soyez pour lui fine et claire)

Par les termes *merce* et *acolhimen*, la dame traduit sa bienveillance envers le soupirant. *Merce* est la grâce que la *domna* après des prières courtoises finit ou non par accorder à l'ami-poète qui peut espérer recevoir bienveillance mais aussi miséricorde de la dame. Selon les codes de *fin'amor*, d'après Verdon, le soupirant devient suppliant quand la dame lui a adressé un regard. (Voir le concept de la fin'amor, p. 111) Dans la poésie des troubadours, le concept de *merce* peut se contenter, selon le cas et le poète, d'un regard, mais aussi d'un sourire, d'un objet (un ruban ou un gant,[659] par exemple), d'une faveur accordée, jusqu'au don suprême et éventuellement sexuel de la dame.[660] Dans le *planh*, la voix d'une jeune femme parle d'une dame qui fait « don de son amitié », mais sans préciser la nature de cette amitié ni celle du don. [661] De toute façon, il s'agit du même phénomène que la *merce*, la faveur de la dame.

Chez les *trobairitz*, la notion de *merce* reste indéterminée. Le terme apparaît quand la dame pense à accorder ou non sa merci, autrement dit à octroyer son pardon à l'amant qui a fait tort à l'égard de la dame. Il ne s'agit donc pas nécessairement d'un premier regard d'engagement.

*Vas lui no'm val merces ni cortesia.*
Comtessa de Dia II, v. 4

---

657 Romagnoli 1995, 69.

658 L'accroissement de l'économie financière et les valeurs nouvelles mercantilistes (ou marchandes) apparaissent par exemple dans les poèmes des *Carmina Burana* sous forme des concepts *nummus* et *avaritia*, Lehtonen 1995, 127 et 139–142.

659 Le gant représente un « présent d'amour » que la domna peut donner à l'amic, la razo B d'Uc de SaintCirc, 43: 3.

660 Bec 1995, 251 ; Bec 2004, 106 ; Voir aussi Nelli qui retient que les nobles dames s'ennuyaient dans leurs châteaux et souhaitaient la bienvenue aux troubadours comme aux Bonshommes cathares en leur versant des dons et des faveurs, Nelli, Cathares 1969, 84–86.

661 Planh, v. 15.

(Ni merci, ni courtoisie ne vaut chez lui.) Tr. SN

La dame peut imposer les conditions par lesquelles elle sollicite ses faveurs. Dans le cas d'Almuc et d'Iseut, celle-ci demande à son ami de se repentir pour « la grande trahison » qu'il a commise avant qu'elle promette de mettre fin à sa colère.[662]

Il faut noter que la *merce* n'est pas uniquement réservée aux dames ; chez les *trobairitz*, il est également souhaitable que l'ami possède de la *merce* et notamment de la *bona merce.*

*Amics, s'ie'us trobes avinen,*
*Umil e franc e de bona merce,*
*Be us amera…*
Castelloza I, vv. 1–3

(Ami, si je vous trouvais avenant,
humble, sincère et de bonne grâce,
je vous aimerai sûrement…)

Le terme *merce* s'utilise fréquemment dans les cas des amants brouillés : un médiateur (dans la majorité des cas une *trobairitz*, donc une médiatrice) cherche alors à trouver un équilibre entre les deux bien-aimés. Castelloza emploie également le terme contraire, *mala merce*, quand elle désigne son amour malheureux et l'affliction de son état d'âme :

*Car en mala merce*
*ai mes mon cor e me*
Castelloza II, vv. 6–7

(Car j'ai mis en male merci
mon cœur et moi-même)

La largesse était un devoir qui s'imposait à la noblesse féodale. Ce devoir se manifestait aussi par l'obligation d'hospitalité : *acolhimen* (aussi sous la forme d'*acolhir)* est un concept joignant l'amabilité et l'hospitalité – une loi coutumière commune à toutes les cultures. Dans la culture courtoise, l'accueil (*acolh*) constitue probablement un élément cérémonial mais reflète aussi un geste bienveillant à l'égard des hôtes invités ou des étrangers inconnus. Les troubadours eux-mêmes sont des hôtes dans les lieux où ils ont été appelés ou qu'ils traversent. Dans le « didactisme courtois »[663] des *Ensenhamen*s, au sein de la parure publique, l'*acolhir* est un élément essentiel de la courtoisie (*cortesia*) :

Cortesia es en guarnir
e en gent acuillir.
Garin lo Brun, *Ensenhamen de la donzela*, vv. 457–458

(Courtoisie consiste en habillements
et en accueil gracieux.)

---

662 Almuc & Iseut vv. 1–20

663 Le terme vient de Monson, Monson, 170–172.

Pourtant, les formules ou les actes de l'accueil ne sont pas plus précisés que le contenu du terme *merce*. Le *bel acolh* comprend probablement les actes de politesse mais aussi la générosité de la part du couple patron, c'est-à-dire l'ensemble composé par le logement, les repas, le service et une compagnie agréable. Noto le définit comme *terminus technicus*, c'est-à-dire l'accueil de la part d'un protecteur noble à l'égard de son *joglar*.[664] Souvent, l'*acolh* s'impose à la dame. Dans un *Ensenhamen*, la *domna* reçoit des conseils pour accueillir d'une manière spécialement chaleureuse des hôtes venus de l'étranger afin d'aggrandir la bonne réputation de la dame.[665]

Pour quelques troubadours, l'accueil suggère des rapports entre amants.[666] Dans une occurrence du corpus *trobairitz*, de même que dans l'*ensenhamen* de Garin lo Brun, l'*acolhir* s'associe au mérite et à la renommée (*pretz*) de la dame ainsi qu'à son honneur (*las onors*) et aux autres qualités typiquement courtoises :

*Na Maria, pretz et fina valors*
*E'l joi e.l sen e la fina beutatz,*
*E l'aculhir e'l pretz e las onors.*
*E'l gent parlar e l'avinent solatz,*
*E la dous cara, la gaia cuendansa,*
*E l'dous esgart e l'amoros semblan,*
*Que son en vos…*
Bieiris de Romans, vv. 1–7

(Dame Marie, mérite et subtile valeur,
La joie, l'esprit et la beauté précieuse,
La façon d'accueillir, la réputation et l'honneur
E le doux langage et la compagnie agréable
E le doux visage et l'amabilité enjouée
E le tendre regard et les mines amoureuses
Qui sont en vous… ) Tr. SN

Un tel vocabulaire caractéristiquement courtois, comportant les qualités d'une dame aristocrate laïque est difficilement compatible avec le fait que ce poème a été composé pour la Vierge Marie.[667] Les termes *acolh*, *acolhir* ne sont pas par exemple connus dans la poésie virginale des troubadours.[668]

Une *razo* relative à la *trobairitz* Clara d'Anduza, (celle d'Uc de Saint Circ)[669] considère l'accueil comme une qualité propre à la dame :

*Anz li mermet chascun dia los bels acuillimenz q'ella solia far.*

---

664 Noto 1998, 73.

665 Garin lo Brun, *Ensenhamen de la donzela*, vv. 614–635.

666 Cropp 1975, 164–166.

667 Cf. Bogin 1980, 176.

668 Voir *Les sept joies de la Vierge (Los .VII. gautz de nostra dona)*. Poème provençal du XIII$^{e}$ siècle de Guy Folqueis (le Pape Clément IV). Le Puy M.D.CCC.XX où se trouve par exemple le cantique de Peire Cardenal *Vera vergena Maria*, 102.

669 Razo d'Uc de Saint Circ B 15, BS, 245.

(Au contraire, elle atténua chaque jour le bel accueil qu'elle avait coutume de lui faire .)

La *razo* d'Uc de Saint Circ éclaire aussi les modes de vie sociale de la noblesse : Clara fut une dame qui souhaitait qu'on lui envoyât lettres, saluts et présents par les nobles dames et hommes de la contrée. D'après cette *razo*, c'était « son » troubadour qui fonctionnait comme un médiateur, un messager entre Clara et ses cercles sociaux. Le service en retour était la *merce* de Clara « en droit d'amour ». En retour, Uc composa maintes bonnes chansons célébrant Clara.

La largesse matérielle se réalise peu dans la poésie des troubadours. Les *trobairitz* ne sont pas étrangères aux obligations de la générosité. Chez elles, il s'agit plutôt d'attitudes favorables au respect des troubadours et d'autres visiteurs occasionnels de la cour qu'une dimension matérielle. Néanmoins, la largesse continue d'être un idéal, mais l'ostentation devient condamnable.[670]

Ces termes désignent des qualités trouvées chez la dame et chez son ami. De légères différences de signification se présentent selon le *gender* de la personne qualifiée. Le champ lexical des mots désignant les valeurs guerrières comme *franqueza*, *prœza, ardimen, galhardia, valensa* a été modifié pour exprimer les valeurs neuves de la société courtoise, de façon qu'elles s'appliquent également aux femmes et redressent ainsi la nouvelle acception de noblesse qui signifie non seulement la naissance noble mais également la noblesse du cœur, et donc une qualité morale. Ce développement sémantique ne supprime pas entièrement la signification première de la valeur chevaleresque qui est tout à fait en liaison organique avec la tendance de l'éclosion et de la distinction de la noblesse. La poésie lyrique s'exprimait volontiers en termes empruntés au vocabulaire de l'hommage vassalique. Selon Bloch, la transposition n'était pas uniquement verbale mais la confusion de l'être aimé et d'une position supérieure correspondait à une tendance de la morale collective tout à fait caractéristique de la société féodale.[671]

### 5.1.2. Pouvoir et soumission

Dans la poésie courtoise, le pouvoir (*poder, poderatge*) n'est ni une vertu ni un vice. D'après Rupprecht Rohr, cette qualité (Rohr utilise le mot synonyme *poestat*, absent chez les *trobairitz*) peut représenter chez les troubadours une qualité positive ou négative selon la situation.[672] En ancien occitan, le concept du pouvoir s'articule aussi par les mots *bailia* (baillie, puissance)[673] et *ricor* (richesse,

---

670 Au XIV$^{e}$ siècle, le moraliste italien Francesco da Barberino situe la largesse entre l'avarice et la prodigalité, à la façon aristotélienne mais considère la prodigalité comme pire, Francesco da Barberino, I documenti d'amore, éd. Egidi I : 54.

671 Bloch 1989, 431.

672 Rohr 1962, 305.

673 Petit Levy, 39.

abondance, puissance, haut rang)[674]. Quelqu'un de puissant est ainsi de manière équivoque *poderos* ou *ric*.

Il semble possible d'affirmer que les rares canaux permettant de « réaliser » le pouvoir et le mérite que ces dames possèdent se traduisent dans l'activité des dames exerçant le pouvoir dans le rapport homme-femme de la poésie amoureuse. Castelloza y fait ainsi allusion :

*Domnas plus qu'elas lor,*
*Qu'autra ricor*
*No i an ni senhoratge.*
Castelloza II, vv. 48–50

(Les dames n'ont pas, elles,
d'autre puissance
ni d'autre seigneurie [que celle de l'amour]) Tr. SN

Le pouvoir dont elles parlent, et il s'agit là toujours du pouvoir en amour, n'est jamais bien précisé, comme en témoigne l'expression « avoir l'autre en son pouvoir » de Comtessa de Dia :

*Bels amics, avinenz e bos,*
*Quora'us tenrai en mon poder ?*
Comtessa III, vv. 17–18

(Bel ami, charmant et courtois
quand vous tiendrai-je en mon pouvoir ?)

Le mot *bailia* s'utilise de la même façon :

*Qu'amors que'm te per vos en sa bailia.*
Clara d'Anduza, v. 21

(Car l'amour qui me tient pour vous en sa puissance.)

La manière d'utiliser les mots du champ lexical du pouvoir montre bien que, concernant les hommes, le pouvoir est réel (voir p.ex. la discussion du *ric ome* de la pièce d'Azalais de Porcairagues p. 117) alors que, pour les femmes, le pouvoir apparaît seulement sous une forme virtuelle liée à l'amour. Quand le « je » poétique de Castelloza utilise « rica soi »,[675] c'est pour désigner son état d'âme comblé. Par l'interversion du rôle habituel de la femme qui d'adorée devient adoratrice, elle se transforme aussi en quémandeuse tandis que « la *ricor* et la *merce* deviennent des privilèges masculins ».[676] Néanmoins, comme nous l'avons vu, la *ricor* (au sens de puissance) semble devenir une faculté de l'amant lors même que la dame garde sa propriété d'accorder la *merce*. Ou s'agit-il

674 Petit Levy, 328; Voir aussi la possible connexion entre *vertut* et *ric,* Bec 2004, 130–131.

675 *Rica soi, ab que'us suvenha/com pogues en luec venir/ont eu vos bais e'us estrenha.* (Comblée je suis, si seulement vous vous souveniez d'un lieu où je pourrais venir vous embrasser et vous étreindre). Castelloza IV, v.41.

676 Bec 1995, 29.

également des conceptions des interprètes et des traducteurs modernes sur les liaisons complexes du pouvoir et du *gender* médiéval ?

En tout état de cause, les auteurs médiévaux savent que la soumission du partenaire met en valeur le « pouvoir » de l'autre. L'attitude soumissive se traduit par la volonté de *servir* (fonction réservée à l'homme) et la vertu de l'*umiltat* (faculté de l'homme et de la femme). L'humilité s'oppose aussi à l'*orgoilh* où culmine l'arrogance nobiliaire qui assure le respect et l'obéissance et où l'un des vices médiévaux principaux, l'orgueil, s'associe à la vanité.

Le groupe thématique comprend aussi des dénominations comme *coms* (comte), *emperaire* (empereur) et *rei* (roi), qui dans la pièce de Gormonda représentent notamment le pouvoir laïc et les institutions administratives importantes confrontés au pouvoir et aux institutions religieuses. *Senhoria, senhoratge* [677] sont des termes empruntés au vocabulaire féodal qui sont utilisés dans la poésie comme indicateurs de possession d'autorité et de domination en amour. (Voir appendice II : II : « Pouvoir et soumission »)

## 5.2 Valeurs intellectuelles

Brunetto Latini (c. 1210–1294) définit la vertu intellectuelle *ki s'appartient a l'ame raisonable en qui est intellec et discretion et raison*. Pour lui, l'œuvre *intellectuel* s'oppose au *delit,* c'est-à-dire le plaisir du corps.[678] Dans le langage des troubadours, il n'y a pas une opposition stricte entre les qualités intellectuelles et le corps. Le terme *intellec* en soi ou ses dérivés n'existent pas chez les troubadours puisque les qualités appartenant à la connaissance, au savoir, à la mémoire, à la faculté de juger, à l'instruction, au bon sens, à la raison et à la maîtrise de soi se traduisent par les termes *conoissen, conoissensa, saber*, *membransa, remembransa*, *ensenhamen, razo, sen(s)* et *mesura.*

Par le substantif « intellectuel », nous désignons celui qui s'occupe des figures des savoir. Il ne saurait certes être question d'identifier l'intellectuel au sens savant dans le monde des troubadours mais bien plutôt d'y constater la présence de divers opérateurs culturels propres à mettre en lumière des aspects d'une fonction que nous appellerons intellectuelle. Les troubadours n'avaient pas de mot pour ce que nous cherchons, puisque tout commence avec le poète, maître de la parole. Même si les préoccupations intellectuelles ne sont pas prioritaires parmi les troubadours ni les *trobairitz*, une série de mots évoque la valeur de la faculté de connaître et de comprendre. De plus, il faut retenir la conception de Duby de la *fin'amor* comme une école » (voir p. 55). Le troubadour Garin lo Brun associe l'enseignement, le savoir et le comportement pour lesquels la *cortesia* est indispensable : « Si on veut enseigner les autres, il faut

---

677 Seigneurie, autorité du seigneur, domination, pouvoir, puissance etc., Petit Levy, 340–341.

678 Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, éd. par Carmody, 217–219.

savoir comment se comporter sagement et selon la *cortesia* ».[679] Ces valeurs classées « intellectuelles » sont donc une partie de la large notion de la *cortesia* et non de l'intellectualisme des *litterati*.

Sur les huit poétesses qui possèdent une *vida*, toutes sont dites d'un bon niveau de culture.[680] Il s'agit de Almuc de Castelnou, Iseut de Capio, Azalais de Porcairagues, Castelloza, Comtessa de Dia, Lombarda (connue par deux *coblas* d'une tenso qu´elle échangea avec Bernart N´Arnaut), Maria de Ventadorn (une *tenso* avec Gui d'Ussel) et Tibors. Trois d'entre elles sont dites savoir *trobar*, c´est à dire savoir composer des vers lyriques. Le terme est le même que celui qui désigne les troubadours.

### 5.2.1 Modération, savoir, raisonnement et mémoire

La *temperantia* (tempérance) de l'Antiquité est la vertu morale qui modère l'attrait des plaisirs. La tempérance était préalable à la vertu. Selon Aristote, toute démesure était mauvaise. Suivant ses pensées, les théoriciens médiévaux des vertus condamnent la démesure et l'excès. Par exemple, ils envisageaient que plus l'amour évoquait du plaisir, plus il était nuisible pour la réflexion et qu'en conséquence l'homme modéré cherchait à éviter les plaisirs. Au lieu de l'excès, il valait la peine d'exercer la modération soit dans l'appétit, soit dans l'amour.[681] Les traités philosophiques et moraux du Moyen Âge mentionnent la *mesura* en bonne place parmi les qualités chevaleresques qui assurent la permanence de la courtoisie.[682]

Le mot *mesura* évoque une notion complexe qui a constitué l'un des éléments centraux de l'idéal courtois et les définitions auxquelles il a donné lieu varient. Un point commun à ces références est que la *mesura* est la vertu qui tempère le comportement et notamment l'amour, ce qui fait qu'elle est une des plus hautes dans l'échelle des valeurs troubadouresques. Chez les troubadours, une telle vertu indique la réflexion et la raison et s'oppose à la folie et à la démesure. Selon Cropp, le concept de *mesura* est le seul à représenter une notion foncièrement intellectuelle parmi toutes les qualités et les excellences troubadouresques. Issu du latin *mensura*, `modération´, *mesura* porte toujours cette idée de la civilisation romaine basée sur une discipline et une réglementation intérieures, ce qui dans le cas des troubadours concerne en premier lieu leur comportement amoureux. C'est pour cette raison qu'elle n'est pas tout à fait

---

679 Garin lo Brun, vv. 122–128, éd. Sansone 139–174.

680 P.ex. Vida d'Azalais de Porcairagues dit que "Azalais de Porcairagues fut de la contrée de Montpellier, dame noble et instruite. Et elle s'éprit de Gui Guerrejat [le batailleur seigneur de Montpellier, fils de Guilhem VI] qui était frère de Guilhem de Montpellier. Et la dame savait "trouver" et fit sur lui maintes bonnes chansons." Vida d'Azalais de Porcairagues, BS, 341.

681 EN, VII.11.1152b lignes 15–20 ; Hugues de Saint-Victor, *De sacram, legis naturalis et scriptae*, PL., t. 176, 26.

682 Brunetto Latini II : LXXIIII, éd. Carmody, 250–251 ; On trouve un passage identique chez le Pseudo-Guillaume de Conches, Moralium dogma philosophorum, éd. Holmberg, 142.

identique à la *temperantia* classique (voir le tableau 4, les vertus classiques) parce qu'elle règle en premier lieu la conduite amoureuse. Le terme *mesura* ne représente pas non plus une vertu personnelle, attribuée directement à l'homme ou à la dame, mais il désigne une qualité générale, un principe qui règle la discipline de l'amoureux et assure l'honneur et la réputation de l'homme. En fait, il est extrêmement rare que la notion de *mesura* soit reliée directement à la dame.[683]

Ce principe moral cherche à empêcher une conduite excessive. Chez les troubadours, elle ne devient jamais une obligation mais un précepte général que l'on rencontre ? souvent : les situations amoureuses troubadouresques sont remplies de scènes hyperboliques. Cependant, l'exigence de mesure est intéressante à une époque et dans un milieu où il était presque un devoir de se montrer magnifique et où la quantité de l'ostentation de l'hospitalité et de la prodigalité était désicive dans la détermination de la réputation d'un individu, d'une famille et même d'un groupe social entier, celui de la noblesse. Chez les troubadours, il s'agit avant tout d'une qualité intérieure, d'une maîtrise de soi dont le but est d'éviter la *desmesura* (démesure), la *follatura* (folie) et la *vergonha*[684] (vergogne).

La seule occurrence de *mesura* chez les *trobairitz* se rencontre dans une *tenso* échangée avec un troubadour reconnu (l'Italien Lanfranc Cigala) et une *trobairitz* mentionnée seulement par son nom (Guilhelma de Rosiers). Il s'agit d'un débat qui pose un problème du comportement de la *fin'amor* : lesquels des personnages poétiques agissent d'une façon correcte selon la *cortesia* ? La pièce se développe comme une partie ludique au cours de laquelle les deux interlocuteurs défendent leurs opinions tour à tour. Finalement, le troubadour clarifie son avis avec l'allégorie d'un cheval qui doit être mené avec mesure et bon sens :

> *Pero cavals qu'om vol que biort gen*
> *Deu om menar ab mesur' et ab sen*
> Guilhelma de Rosiers et Lanfranc Cigala, vv. 37–38

> (Mais un cheval qu'on veut jouter bien
> doit être mené avec mesure et bon sens.) Tr. SN

Cropp remarque que le terme *mesura* se lie volontiers à des mots appartenant au vocabulaire intellectuel, à savoir *razo* et en particulier *sen*. Ceci est le cas dans le seul exemple des *trobairitz* où le terme *mesura* est lié au terme *sen*. Le poème n'a rien à voir avec un intellectualisme savant et il s'agit d'une casuistique amoureuse à connotation morale : qui des chevaliers désignés choisira « le meilleur chemin », littéralement et symboliquement. La tendance d'accorder la *mesura* avec les termes du registre intellectuel peut traduire une qualité héritée de

---

683 Cropp 1975, 421–422 et 446.

684 Rohr propose que la notion de la *vergonha* fonctionne comme synonyme de la *mesura*, Rohr 1962, 305; Il faut retenir qu'au surplus des sens de `vergogne, honte, insulte´ *vergonha* a aussi le sens de `pudeur´, Petit Levy, 381.

la tradition latine, et appliquée à la tradition courtoise. Les médiateurs naturels sont les troubadours qui avaient fait des études ou qui connaissaient telle ou telle personne.

Bec interprète l'allégorie comme une badinerie érotique.[685] Dans ce contexte, *mesura* et *sen* désigneraient les mesures érotiques d'un chevalier. La métaphore du « cheval érotique » est utilisée également par les clercs surtout dans les représentations d'une femme qui chevauche un homme, en associant les relations sexuelles adultères ou vénales à une inversion de la hiérarchie des sexes.[686] Toutefois, c'est bien le troubadour-chevalier qui, cette fois-ci, mène la femme et le cheval. La métaphore du traitement de cheval peut être vue tout aussi bien comme un exemple naturel pour un chevalier. D'un autre côté, en servant comme écuyers ou pages, les futurs chevaliers apprennent non seulement à démontrer leurs excellences au combat mais aussi à rendre des services et à parler aux dames de la cour. Pour cette raison, il n'est pas trop exagéré de rattacher la mesure chevaleresque aux arts du bien-dire.[687] En effet, Lanfranc commence la strophe en question en se référant à ce qu'il est en train de *dire :*

*Domna, perdon vos quier, s'ieu dic folatge.*
Guilhelma & Lanfranc, v. 33

(Dame, je vous demande pardon si je *dis* une folie.)

Il continue :

*Qu'oimais vei zo que de domnas crezia*
*que no vos platz q'autre pelegrinatge*
*fassan li drut, mas ves vos tota via*
*pero cavals, c'om vol qe biort gen*
*deu om menar ab mesur' et ab sen*
Guilhelma & Lanfranc, v. 33–38.

(Car désormais je réalise ce que je pensais des femmes ;
il ne vous plaît pas que les amants fassent un autre pèlerinage
que celui qui mène jusqu'à vous.
Mais un cheval qu'on veut voir jouter comme il sied
doit être mené avec mesure et bon sens.)

Il craint de dire une folie (*folatge*) à sa dame. A la fin de la *tenso*, dans la *tornada*, il reprend le thème de la *folia* et de ce qu'il a dit.

*Per qu'eu fui fols car ab vos pris conten*
Guilhelma & Lanfranc v. 51

---

685 Bec 1995, 153.

686 J. Verdon, 2002, 46.

687 Voir le roman Galéran, v. 4876 et l'interprétation de Marion Uhlig, «Le cheval de la langue : héroïsme et art d'écrire dans *Galeran de Bretagne* de Renaut». *@nalyses,* Héroïsme et littérature, Collectifs, Paradigmes de l'héroïsme au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime. 2006-03-10. http://www.revue-analyses.org/document.php?id=94

(Car je fus fou d'entreprendre avec vous cette discussion)

Le contraire de la *mesura* se manifeste par la notion de la *follia* mais aussi par le terme *desmesura*. Dans son *sirventes*, Gormonda de Monpeslier indique la pensée fausse et le comportement erroné des hérétiques par le concept de *desmesura*.[688]

Le savoir et les connaissances acquises, le bon sens

Dans son poème instructif appelé *Ensenhamen* (ca.1171-1190) le troubadour Arnaut de Mareuilh s'attache au thème de l'instruction et du savoir. Le poème comprend un champ lexical lié à ce domaine, et on y trouve *conoissenssa,* (connaissance, savoir), *doctrina*, (doctrine) *engen* (génie), *saber* (savoir), *sciensa* (science) et *sen* (sen). En outre, il mentionne Salomon, Platon, Virgile, Omère, Porphyre comme exemples de personnes instruites, qu'il appelle *doctors*.[689] Sur la base de la *vida*, Arnaut de Mareuilh était considéré comme instruit lui-même car il était un ancien clerc et il savait lire des œuvres littéraires en langue vernaculaire (*lesia romans*).[690]

Son poème révèle aussi les modes plausibles de transmission de ce savoir qui semble être acquis oralement dans beaucoup de cas :

*De saber non fenh ges*
*mas de so qu'ay apres*
*demanden et auzen,*
*escotan e vezen:*
*car nuhls non a doctrina*
*ses autruy dessiplina*
Arnaut de Mareuilh, Ensenhamen, vv. 21–26

(Je ne prétends pas savoir
plus que j'ai appris
en demandant et entendant
écoutant et regardant
car personne n'a instruction
sans qu'un autre enseigne.) Tr. SN

Pour *saber,* Levy donne le sens `savoir´, `science´, mais en tant que verbe aussi les significations `pouvoir donner des informations', `faire sentir´ et `exprimer´ qui correspondraient aux exigences de l'art de *trobar*. En ce sens, il est vraisemblable que *saber* représente l'information que le troubadour donne en « chauffant » son audience, en contant des nouvelles qu'il a apprises pendant ses voyages et ses séjours dans les cours, et en présentant la chanson et son interprète par la *vida* et/ou par la *razo*.[691] Selon Cropp, le terme *saber* a un sens intellectuel

---

688 Gormonda de Monpeslier, str.XI ; Desmezura : excès ; conduite ; manière d'agir qui s'écarte de la juste mesure etc. Petit Levy, 118.

689 Arnaut de Mareuilh, Ensenhamen, vv.5–9.

690 Vida de Arnaut de Mareuilh, BS, 32:1–2.

691 Petit Levy, 331 ; Page 1987, 27–28.

plus restreint que *sens* qui signifie plutôt `bon sens' ou `sagesse´.[692] Dans le texte occitan *Los set sagramens*, la vertu classique *prudentia*[693]a été remplacée par la *savieza* qui dérive du mot latin *sapientia* (sagesse), concept populaire qui apparaît dans tous les genres littéraires médiévaux. Sémantiquement proche du terme *sapientia*, le mot *sen* (du latin *sensus*) est utilisé abondamment dans les littératures soit occitane, soit française. Le terme a nettement une connotation intellectuelle. Dès le XII$^{e}$ siècle, la signification « bon sens » devient primaire et en même temps la culture courtoise se dégrade et les connotations morales s'effacent.[694]

Le terme *sen* ne devient d'ailleurs pas tout mondain mais il indique une considération, une prudence et une modération proches de l'ancienne idée de la *prudentia* et de l'idée des troubadours de la *mesura*. S*en* aussi se relie volontiers à un autre terme appartenant au vocabulaire intellectuel, à savoir *conoissensa, saber*.[695] Arnaut de Mareuil range le *saber* parmi les attributs propres à la dame. *Saber* se rattache volontiers aux termes appartenant au vocabulaire intellectuel.[696]

Les termes appartenant au registre intellectuel se lient volontiers et renforcent, à savoir p.ex. *sens e saber* ou *sens e conoissensa* qui accompagnent d'autres qualités courtoises soulignant ainsi l'importance de l'ensemble :

*Ma domn'Isabela, valor*
*Joi e pretz e sens e saber.*
Isabela et Elias Cairel, vv. 9-10

(Dame Isabela, distinction
Joie et mérite, intelligence et savoir) Tr. SN

Désignant un homme, un *cavalier*, les qualités intellectuelles complètent les vertus chevaleresques (*larc* et *adreg*) :

*Larc et adreg e conoissen,*
*Ont es sens e conoissensa.*
Comtessa de Dia I, vv. 27–28

(Il est généreux, adroit, cultivé,
Plein de jugement et connaissance.)

*Conoissen* et *conoissensa* veulent dire `connaissance´, `savoir´, `jugement´ ou `distinction´.[697] Les termes sont souvent adressés à une dame.[698]

---

692 Cropp 1975, 163 et 446 ; Sens : sens, esprit, raison, etc., Petit Levy, 339.

693 Prudence, l'une des vertus intellectuelles selon Aristote, EN I.13.1102a, lignes 5–10.

694 Selon Brucker, le registre intellectuel est plus dominant dans les textes d'ancien français que dans les textes d'ancien occitan, Brucker 1987, 241 et 368–369.

695 *Sens e saber*, Isabella et Elias Cairel, v. 10.

696 Cropp 1975, 163 note 55, 446 ; Les trois premières significations de Levy sont `sens', `esprit´, `raison´, Petit Levy, 339.

697 Petit Levy, 90.

## La mémoire

La mémoire joue un grand rôle dans l'enseignement médiéval. Les élèves doivent lire et apprendre par cœur des exemples historiques, des termes géographiques et à l'aide de poèmes. Le vers est en effet un moyen mnémotechnique. Les poèmes appris par cœur restent plus longtemps fixés que les textes en prose. Les maîtres du XII$^{e}$ siècle ont multiplié les *Versus memoriales* et les sujets sont mis en vers. Au XIII$^{e}$ siècle, les livres sont fabriqués aux moindres frais grâce au système de la *pecia*, ce qui diminue – bien progressivement - le rôle des vers dans l'enseignement. Pour l'enseignement du *trivium*, on resta fidèle aux traditions antiques : explication des poètes à apprendre par cœur, discussion et études des ouvrages de logique. La signification de la mémoire et de la voix comme moyen principal de transmission nécessite des procédés mnémotechniques qui prennent une valeur fonctionnelle et dont résultent des tendances textuelles déterminant des choix et des contraintes particulières.[699]

Selon la tradition augustinienne, la mémoire, source de l'identité personnelle, est une faculté de la pensée et une conscience des temps passé, présent et à venir. Une telle faculté rend possibles les fonctions de l'intelligence et de la volonté.[700] Dans le cas des troubadours, leur *remembransa* signifie aussi une mémoire collective où résident les valeurs sociales et l'argumentation morale prêtes à la diffusion.[701] Le mot `mémoire´ apparaît dans les textes sous la forme *memoria* ou *remembransa*, de même que les verbes *membrar* 'remémorer', `rappeler´[702] et *remembrar* `rappeler le souvenir´, `se souvenir'.[703] Chez les *trobairitz*, le chant peut servir de stratégie permettant de garder des « mémoires » :

> *Si pro i agues, be'us membrer'en chantan.*
> Castelloza II, v. 37
>
> (Si j'en avais quelque avantage, je vous rappellerais par mon chant.)

Malgré le fait que le vers et sa structure métrique soient des moyens pour la sauvegarde de la mémoire, il est aussi possible, que les interprètes (troubadours et *joglars*) se servaient de certains manuscrits comme moyen mnémotechnique. Ces manuscrits sont de petite taille et leur écriture est simple. Le témoignage iconographique et l'existence de pratiques analogues pour le chant ecclésiastique donneraient un certain poids à cette hypothèse. [704] Néanmoins, chez les troubadours comme chez les *trobairitz*, le mot mémoire n'implique nullement

---

698 Voir Alaisina Iselda &Carensa v. 5 et v. 12.

699 Riché 1985 141–144 ; Zumthor 2000, 52.

700 Augustin, Confessiones, XI.20.

701 Raimon Vidal, *Razos de trobar*, éd. Marshall, 2.

702 Petit Levy, 242 ; Comtessa II, v. 19 et v. 28

703 Petit Levy, 322.

704 Bec 2004, 93.

l'intelligence, dans la mesure où il s'agissait d'une fonction psychique, associée aux souvenirs d'amour.

La raison

La raison, `faculté de distinguer les concepts' des penseurs latins[705] se trouve chez les troubadours sous la forme de razo. Le mot razo s'emploie dans les sens ´raison, bon sens', ´raison, motif´ et `histoire, sujet´.[706] Plus que le terme razo, les trobairitz utilisent l'opposé de la raison-bon sens, follia (folie) ou son synonyme folor.[707] Dans la casuistique amoureuse, les termes signifient conduite insensée, confusion ou trouble d'esprit. La follia qui introduit souvent la folie d'amour est un thème paradoxal puisque l'idéal courtois des troubadours met en avant la razo, la raison, et la mezura, la mesure, bien éloignées des excès du comportement insensé. La follia peut désigner aussi l'état d'âme où on devient (temporairement) fou par amour. Une telle « folie » s'exprime par des symptomes de douleur, d'impatience, de désespoir et de désobéissance.[708] Folor est surtout le comportement non-convenable entre les amants (l'ami qui est désobéissant à sa dame[709]) ou l'amant qui échange sa dame contre les richesses.[710] Pierre Bec a trouvé une connotation entre le concept de follia et l'état de joglar ou de cantaire, celle de ne pas être trop sensés mais de savoir mêler le bon sens et la folie.[711] Les termes folor et folia se trouvent notamment dans la tenso entre Isabella et Elias Cairel, appelée aussi joglar- fait auquel on fait aussi référence dans le poème. La condition inférieure à l'égard à la position sociale de la dame n'est guère explicitée, comparée à l'attitude cynique de l'interlocuteur masculin, ce qui est très rare. Le troubadour-joglar-amant explique que, s'il a chanté, ce n'est pas par amour mais pour l'honneur et le profit « comme un joglar fait auprès d'une dame » (v. 15). Bec voit dans ce dialogue un jeu subtil où le poète se contente de provoquer sa dame.[712] Quoi qu'il en soit, le joglar cynique provoque une grande douleur chez la dame. La dame critique son comportement et sa morale, et lui n'a rien à dire des qualités morales de son interlocutrice mais parle de la beauté de cette dernière qui va bientôt se faner et fait donc référence à son âge, notion très anti-courtoise. Il est possible que l'interlocuteur masculin, Elias Cairel, profite de sa position de *joglar* pour inverser l'ordre habituel de la sagesse et de la folie.

---

705 Voir *ratio*, Du Cange VI-VII, 25-26 ; *Razo*, Raynouard V : 51.

706 Voir, BS, 610.

707 Petit Levy, 193.

708 P.ex. Isabella &Elias, vv. 25–27; Domna H.& Rofin vv. 11–12; Voir aussi, Niiranen, A Fool and a troubadour, 2009 ; Voir aussi les ressemblances dans la littérature arabe et persane, Kappler & Thiolier-Méjean 2007.

709 Domna H. & Rofin, v. 11.

710 Isabella & Elias Cairel v. 22.

711 Bec 2004, 55.

712 Bec 1995, 173.

### 5.2.2 *Ensenhamen*, l'éducation et le rôle de la musique

Le verbe de l'ancien occitan *ensenhar* veut dire `montrer´, `enseigner´, `apprendre´, `instruire´.[713] Être *ensenhat*, c'est être instruit et être *ben ensenhat*, c'est être bien élevé. *Ensenhamen* (`enseignement´, `instruction´, `bonne éducation´, `bonnes manières´ ; sagesse)[714] est un des concepts spécifiques de la notion de *cortesia*. La manière et la méthode de cet « enseignement » ne sont pas précisées et aucune idée d'instruction systématique n'y apparaît. L'*ensenhamen* contient un ensemble de préceptes sociaux et d'idées morales qui formaient l'étiquette courtoise. Dans le terme *ensenhamen*, Cropp voit une différence essentielle entre les mentalités courtoises du Midi et celle du Nord.[715]

Ce qui est intéressant, c'est que, dans un poème des cas limites, *ensenhamen* est rattaché au chant de la dame :

> *En aquest son fatz coindeta balada*
> *Coindeta sui…*
> *E prec a totz que sia lonh cantada*
> *Coindeta sui…*
> *E que la chant tota domn'ensenhada,*
> *Del meu amic qu'eu tant am e desire.*
> Coindeta sui, si com n'ai gran cossire, str.IV

> (Sur cette note je fais une jolie ballade
> Je suis jolie !
> Et je prie tous de la chanter bien loin.
> Je suis jolie !
> Que la chante toute dame instruite
> Sur mon ami que tant j'aime et désire.) [716]

L'association du terme *ensenhamen* ou son dérivé *ensenhada* (cultivée, instruite) et du terme *trobar* apparaît nettement dans les *vidas* des *trobairitz*. Cinq *trobairitz* ont désignées comme *ensenhada* dans leurs *vida*s (Azalais, Castelloza, Clara (la *vida* est d'Uc de Saint-Circ, mais on y parle de la *trobairitz* Clara), Tibors, Lombarda). La *vida* de la *trobairitz* la plus célèbre, Comtessa de Dia n'emploie pas le terme *ensenhada*, mais mentionne que la *trobairitz* « fit de bonnes chansons ». Les *vidas* de Tibors et de Lombarda soulignent surtout la capacité de ces dames de faire des chansons, de *trobar*. On dit de Tibors qu'elle est *ensenhada, avinenz e fort maistra, e saup trobar* (cultivée, avenante et fort savante ; et qu'elle savait trouver). De Lombarda on dit qu'elle est *ensenhada* et en plus qu'elle *sabia ben trobar e fazia belas coblas* (elle savait bien trouver et composait de belles strophes amoureuses). L'épithète de Tibors, *fort maistra,* est unique dans toutes les *vidas*. En fait, elle semble être une *trobairitz* jouissant d'une certaine notoriété, puisque la suite de sa *vida* la désigne comme une autorité : « très honorée par

---

713 Petit Levy, 151; Voir aussi Niiranen 2005.

714 Petit Levy, 151; Pareillement Raynouard donne `enseignement, instruction, éducation, politesse´, Raynouard, V :229.

715 Cropp 1975, 163.

716 Bec 1995, 222–223 ; Bruckner-Shepard-White, 130.

tous les hommes notables de la contrée et, par toutes les nobles dames, très redoutée et très obéie. » Sur le même ton, on mentionne son nom dans quelques chansons. A la base de la *vida*, on sait qu'elle venait d'un château qui appartenait à Blacatz, seigneur et protecteur des troubadours.[717]

Le terme *maistra* signifie `maistra´, `maitresse´, `savante´, `experte dans un art´.[718] La grande majorité des maîtres d'écoles (90 % du total) sont des hommes, bien qu'on connaisse des *magistra* accueillant des élèves. On attendait d'une maîtresse d'école une moralité impeccable, de bonnes manières et des connaissances.[719] Les termes se trouvent d'ailleurs aussi dans la rhétorique chrétienne où ils ont une connotation morale et spirituelle.[720] Sur la base de l'usage des *vidas*, Noto unifie le terme avec « lo status di eccellenza nelle attività culturali ».[721] Les *vidas* et les *razos* de Giraut de Bornelh par exemple montrent néanmoins que la conception des troubadours sur les mots *maestre, maistra, maestria, maestral* peut avoir non seulement des racines communes mais également une interaction réelle avec le monde savant. Une *vida* appelle Giraut de Bornelh le meilleur troubadour (*e fo meiller trobaire*) et le maître des troubadours (*maestre dels trobadors*) dont les paroles de ses chansons étaient parfaites (*los sieus maestrals ditz de las soas chansons*) – et inclut aussi des termes du champ intellectuel comme *escola* (on dit qu'il restait tout l'hiver à l'école en enseignant) et *letras* (il enseignait les lettres). On lui rattache des qualités comme *savis hom* (homme avisé), *de letras e de sen natural* (par son savoir et son esprit naturel). Il est apprécié aussi par Dante à cause de ses poèmes en langue vernaculaire sur le thème de la rectitude morale.[722] Malgré sa naissance (*hom de bas afar*), certains scolaires ont proposé qu'il s'agirait d'un maître de l'art poétique.[723] Il est vrai que la *maestria* des troubadours s'associe particulièrement au *trobar,* à l'art d'enchevêtrer mots et mélodies, *entrebescar motz e sos*, qui s'exprime dans le *chantar*. Cette *maestria* ainsi que l'*art* sont loués par les troubadours eux-mêmes.

*De far sos novelhs e fres*
*so es bella maestria*
*e qui belhs motz lassa e lia*
*de belh art s'es entremes;*
Bernart Marti, *D'entier vers far eu no pes*[724]

---

717 *Vida* de Tibors, BS, 498 ; Bec 1995, 109.

718 Raynouard V, 117 ; De même, *maestria* désigne maîtrise, habileté, science, industrie, capacité, Raynouard V, 117.

719 Beaune 1999, 154.

720 Les termes *maestro* et *maestrìa* se répètent p.ex. dans un roman castille du XIII$^{e}$ siècle Libro de Apolonio, Grieve 1998, 151-152.

721 Noto 1998, 56, note 3.

722 Dante, De vulgari eloquentia, II, 2 ; Dans la Commedia, il lui préfère Arnaut Daniel, Purgatorio XXVI, vv. 119–120.

723 La vida A de Giraut de Bornelh, BS, 39 : 2–3, 5 ; Voir aussi BS, note 2, 41.

724 Bernart Marti, PC 63.6, vv. 73–76.

(Faire des mélodies nouvelles et fraîches
c'est une belle maîtrise
et celui qui sait lacer et lier de belles paroles
s'occupe d'un bel art.)

Malheureusement, le fragment de poème qu'on a conservé de *fort maistra* Tibors n'éclaire ni son identité ni la nature de son instruction. Le bref fragment représente les éléments typiques d'une *canso* utilisant des concepts strictement liés à la thématique d'amour : *desir, fin aman, talan, amic* etc.

D'après le vers de Bernart Marti, il semble que la *maestria* indique en particulier l'art de faire des mélodies. Dans la *vida* de Peire d'Alvergne, on loue sa voix très étendue et ses belles mélodies en constatant enfin qu'il est le « maître de tous ». L'auteur de ses mots laudatifs ajoute pourtant avec sarcasme qu'il devrait « éclaircir ses paroles ».[725] Le terme *fort maistra* qui désigne Tibors dans sa *vida* désigne-t-il donc son talent de faire des mélodies ? Les femmes ne sont pourtant jamais appelées *doctors*, appellation que Giraut Riquier catégorise dans sa supplique comme le groupe des troubadours les plus estimés,[726] et le terme *letras* ne leur est pas non plus rattaché à la différence du concept d'*ensenhamen*.

Les termes *ensenhamen* et *ensenhar* se répètent plusieurs fois dans la supplique de Giraut de Riquier au roi Alphonse X de Castille.[727] Selon le poète narbonnais, les troubadours sont ceux qui *sabon ensenhar*.[728] L'art de composer des vers et des *canso*s procure aussi l'*ensenhamen:*

*E fan vers e cansos*
*e d'autres trobars bos*
*per profeitz e per sens*
*e ensenhamens* [729]
Giraut de Riquier, Supplication

(E font des vers et des chansons
et des autres genres de *trobar* de bon qualité,
sérieusement pour leur métier
et pour instruire.) Tr. SN

La supplique de Giraut (malgré son style embelli) et de nombreuses autres sources[730] nous permettent de conclure que *ensenhar* était considéré comme une

---

725 Peire d'Alvergne, *vida*, 263 : 7.

726 La catégorie la plus basse, celle des bufos, est lunh faitz plazens e bos (347). La catégorie suivante, celle des joglars est plazens per auzir (per novas contar, autrus vers e cansos). Celle des troubadours même produit des coblas, baladas, albas et sirventes. Le groupe le plus estimé selon Giraut serait celle des doctors de trobar (doctors, car doctrinar sabon ben, 350). Ils composent en vers et en cansos.

727 Le texte se trouve dans Diez, La supplique de Giraut de Riquier, éd. Diez, 332-349.

728 La supplique de Giraut de Riquier, éd. Diez, 349.

729 La supplique de Giraut de Riquier, éd. Diez, 332.

730 Voir p.ex. la poésie de Raimbaut d'Aurenga et de Giraut de Borneilh qui chérissent l'idée du rôle de troubadour en tant que transmetteur de valeurs; A cause de Dante, Giraut de Bornelh est connu pour le thème de la rectitude morale, Dante, De vulgari eloquentia, II, .2.

fonction des troubadours. Bien entendu, les uns « enseignaient » plus que les autres par la poésie mais les nobles du moyen Age central respectaient la bonne éducation. La première éducation qui se compose de la religion chrétienne et ses pratiques, des bonnes manières et de l'histoire du lignage est donc donnée à la maison par les parents. La plupart des jeunes nobles apprenaient à lire et à écrire en langue vulgaire ; certains acquéraient des rudiments du latin ou d'autres langues sous la conduite d'un précepteur. La socialisation morale des jeunes *milites* semble avoir été plus importante que leur formation intellectuelle et c'est justement là où le rôle des troubadours était le bienvenu. Une telle formation se caractérise par une forte adhésion à un système de valeurs hautement proclamé. De 15 ans à 25 ou 30 ans, le jeune noble devenu chevalier ou qui va être adoubé termine sa formation en se déplaçant de cour en cour. Ensuite, il voyage, il participe à la guerre ou il se marie et s'installe.[731]

Les études portant sur le Moyen Age méditerranéen montrent l'importance de la mère dans l'éducation primaire. C'est elle qui se voit chargée de l'éducation morale et de l'instruction catéchistique. Il est récemment attesté qu'en ville, ce sont les mères qui enseignent les rudiments de l'instruction intellectuelle. Depuis le XII$^{e}$ siècle, bien des épouses de petits artisans savent lire, écrire et compter, savoirs indispensables pour exercer leur profession ou aider leur mari.[732]

Vers l'âge de 7 ans, un enfant noble est envoyé fréquemment à une autre cour chez un seigneur qui deviendra responsable de son éducation. Certains partent pour le couvent qui forme les futurs clercs. Rarement les enfants nobles vont à l'école. Un précepteur est plus fréquent et ce dernier les suit parfois à la cour.[733] Les cours offrent une formation à la guerre et au service de cour. Servant comme écuyers ou pages, les enfants masculins apprennent à discipliner leurs manières, à se conformer aux règles du groupe, à prouver leur capacité au combat ou à la chasse, à intégrer les valeurs de courage, largesse et courtoisie, tout comme celles des pratiques religieuses (aller à la messe ou faire l'aumône). En plus, un page sait servir à table et parler aux dames. Un bon maniement de la langue orale et la maîtrise de la lecture en langue vulgaire deviennent plus fréquents à la fin du XII$^{e}$ siècle même si les préoccupations intellectuelles ne sont pas prioritaires parmi les *milites*.

Les jeunes filles restaient normalement à la maison jusqu'au marriage. Une jeune fille apprenait à la fois des rudiments d'administration de l'économie castrale, les bonnes manières, l'éducation religieuse et morale. Dans l'éducation courtoise dirigée vers la vie sociale, elle apprenait à chanter et peut-être à jouer d'un instrument. Les dames qui demeurent sur leurs terres devaient être capables d'administrer en l'absence de leur mari.[734]

---

731 Bouchard 1998, 79 ; Martin 1998, 316 ; Beaune 1999, 269.

732 Lett 1997, 154-160.

733 Beaune 1999, 254-255.

734 Bouchard 1998, 75 ; Bumke 1991, 339-341 ; Verdon 1999, 26.

Dans la littérature, les héros masculins sont loués pour leurs accomplissements, mais surtout pour les arts et les sports chevaleresques (escrime, équitation) ou les jeux comme les échecs. Il est plus courant de louer des jeunes femmes pour leur capacité de chanter ou de lire ou de maîtriser les *Sept Ars*.[735] La signification de la musique et du chant est essentielle dans l'éducation de la noblesse. Chacun dans la noblesse sait rimer au moins avec l'aide.[736] *Ensenhamen* peut être associé au fait de recevoir et bien comprendre des chansons troubadouresques. L'enseignement de la musique semble jouer un rôle important dans l'éducation d'une jeune fille noble. De plus, l'art lyrique (étymologiquement poésie accompagnée par la lyre) a dû être élevé à une sorte de dignité pour que des seigneurs du rang de Guilhem IX, Jaufre Rudel ou de Raimbaut d'Aurenga aient pu pratiquer cet art. Dans Tristran, on apprend qu'un écuyer enseigne à l'enfant les règles de la courtoisie. Entre autres choses, il lui a appris à jouer de la harpe et à chanter.[737]

Une version du Roman de Gui de Warwick du XIII$^{e}$ siècle désigne l'éducation d'une dame anglo-normande. La dame est *gentil* et *curteys* mais on dit qu'elle est aussi instruite dans les *septem artes liberales*.[738] Les bonnes manières, l'éducation et la vie sociale jouent également un rôle important dans l'œuvre de Chaucer. P.ex. le personnage de Gawain dans les *Canterbury Tales* est celui d'un expert dans les issus chevaleresques et dans la *curteisye*. Parallèlement à la *cortesia*, la *curteisye* signifie une sorte de comportement et de mode de pensée convenables aux gens des cours et couvrant toute une gamme comprenant la conduite de la politesse, le charme et la générosité et allant jusqu'à la conversation sur le sujet d'amour avec le sexe opposé. C*urteisye* contient aussi le concept de *nurture* (bonne éducation) qui implique la conversation élégante comme un art important parmi les mondains tout comme les coutumes courtoises.[739] On connaît une série de *nurture-books*, de manuels didactiques pour bien éduquer les jeunes courtois, proches du genre d'*ensenhamen* occitan.

L'évolution des notions des qualités intellectuelles reflètent l'esprit de la société courtoise, les *connaissances* de la façon de se comporter et le *savoir* de plaire étant des qualités indispensables. D'après Cropp, le développement du sens de l'adjectif *coinde* (du latin *cognitus*, `connu´, cf. le vieux sens de *coint, -te*

---

735 Page 1997, 159 ; Selon Eilhart von Oberg (1170/1180), l'enfant a besoin d'un précepteur, qui lui apprenne à jouer de la harpe et à chanter. (Eilhart von Oberg, Tristrant III, vv. 130–133) ; Galéran, le garçon apprend la chasse aux chiens, à tirer à l'arc, à préparer des fléches et à jouer aux échecs. Fresne, la jeune fille, apprend à lire (Galéran ne sait pas lire), jouer de la harpe et chanter, jouer aux échecs et filer. Renart, Jean, Galéran de Bretagne. Roman du XIII$^{e}$ siècle, éd. Foulet ; Dans Daurel et Beton, on rencontre un garçon de 7 ans qui sait jouer de plusieurs instruments, chanter et composer les chansons lui-même, Daurel et Beto, vv. 1419–1421 et 1564–1577.

736 Beaune 1999, 277-278.

737 Eilhart von Oberg, Tristant und Isalde, éd. Buschinger & Spiewok, 46-47.

738 *The Romance of Guy of Warwick,* éd. Zupitza, vv.75–94.

739 Spearing 1972, 37–39.

`connu´, `familier´ en ancien français[740]) vers `joli, joyeux´, évoque également les connaissances des manières de la vie sociale et ses rapports d'amabilité.[741]

Même si dans ce corpus des *trobairitz*, les qualités intellectuelles, et celles de *vidas* notamment sont addressées majoritairement aux femmes, aux *trobairitz*, il faut se rappeler que *ensenhamen* ne leur était pas uniquement réservé : un des troubadours les plus illustres, Raimbaut d'Aurenga, par exemple, est désigné dans sa *vida* comme « adroit, instruit [*enseignaz*], bon chevalier d'armes et bien parlant ».[742]

L'exercice de l'art des troubadours supposait en effet quelques connaissances techniques, celles au moins de la musique et de la versification, et si possible le niveau de la pratique de la lecture et de l'écriture. On rencontre chez quelques-uns des réminiscences des livres saints et de quelques auteurs profanes.

De nombreux traités d'esthétique musicale ont été produits depuis les premiers siècles du Moyen Age (Cassiodore, Boèce). Sur le plan psychologique, déjà, dans les premiers, l'effet primaire du musique est le plaisir. Dans un traité de musique (vers 1200), on dit que la musique est délicieuse parce qu'aucun autre art n'est capable d'offrir un plaisir aussi rapidement.[743] De plus, la musique possède la capacité de transformer des états d'âme, de changer la tristesse en joie et de faire oublier les contretemps. Les cercles savants et religieux placent au premier rang la musique céleste, objet non pas d'audition mais de contemplation. Cependant, la musique accompagne de nombreuses manifestations profanes aux fêtes princières avec la musique populaire et les fanfares de combat. Tous les groupes sociaux semblent apprécier la musique, en particulier lors des fêtes où l'on danse.[744] Les poèmes *Ensenhamens* comprennent le chant comme une partie essentielle de la *cortesia* au sein de l'hospitalité, de la poésie et le chant en rappellant les citations par cœur.[745] Similairement, dans son *Cronica*, Salimbene d'Adam fixe son attention sur la musicalité des bourgeois, soit par le chant, soit par l'art de jouer d'un instrument.[746] Au contraire, Francesco Barberino, qui écrit en Italie vers l'année 1300, prévient les femmes contre la vanité et la carnalité en déclamant les vertus cardinales pour elles. L'image de la femme est en train de se transformer ; selon Francesco, il est convenable pour une femme non-mariée de ne pas chanter plus d'une chanson honnête par jour.[747]

---

740 Grandsaignes d'Hauterive, Dictionnaire d'ancien français, 117.

741 Cropp 1975, 109.

742 *Vida* de Raimbaut de Aurenga, B-S, 442.

743 Voir p.ex. Summa Musice II: 218–225, « Ad quid sit utilis musica ».

744 J. Verdon 2002, 164.

745 Garin lo Brun, vv.437–538.

746 Salimbene di Adam, Cronica, lignes 24–27, éd. Scalia, 76.

747 Francesco da Barberino Reggimento e costume di donna, parte sesta, ll. 109–111, parte decima ll. 239–296, parte vigesima ll, 429–431.

En conclusion, les qualités intellectuelles des troubadours et surtout celle d'*ensenhamen* se limitent à l'intérieur du genre courtois. Un certain savoir et une certaine intelligence dans l'art de la conversation complétaient une part de la fonction et de l'image de la *domna*. Ces facultés ne se retrouvent pas dans le registre religieux ; *ensenhamen* n'est jamais adressée à la Vierge Marie, dont l'intellectualité est traduite par le concept de « sagesse ». La notion d'*ensenhamen* représente nettement la culture courtoise en dehors des chansons profanes des troubadours et des *vidas*, car elle se trouve dans le roman courtois, par exemple dans Flamenca, tandis que le roman de Barlaam et Josaphat ou Daurel et Beto ne la reconnaissent pas.

Un phénomène parallèle, la promotion de l'éducation et de la culture savante à travers la littérature hagiographique est un fait nouveau pendant les XIII$^{e}$ et le XIV$^{e}$ siècles. L'éducation des saints commence à tenir une place essentielle dans leurs *Vies* vers 1300. Ce goût du travail intellectuel se trouve aussi chez des femmes saintes comme Claire d'Assise et Isabelle de France. Pourtant, avant le XIII$^{e}$ siècle, l'éducation scolaire pour des buts autres que religieux était considérée dans la littérature hagiographique comme une institution mondaine où l'individu risquait de perdre son âme. [748]

Il est intéressant de noter que, chez les troubadours, les adjectifs les plus utilisés dans leurs *vidas* pour qualifier les termes techniques relatifs à la production littéraire et musicale sont *avinen*, *bel* et *bon* [749] tandis que les *trobairitz* utilisent *ensenhada*, *bela* et *saub trobar*. L'adjectif *bela* fait plutôt allusion à leur apparence qu'à leur capacité de *trobar*. Le vocabulaire du métier est pourtant relativement important et variable quand il concerne les *trobairitz*.

## 5.3 Valeurs liées à la vie de cour

### 5.3.1 Le respect

#### *Pretz, onor, valor*

Issu du latin *pretium*, `prix, valeur´, *pretz* [750] est un des concepts utilisés le plus fréquemment chez les troubadours.[751] Adopté de bonne heure dans le vocabulaire courtois, *pretz* prend de nouvelles acceptions : prix, valeur, récompense,

---

748 Vauchez, 1997, 397–406 ; Anne-Hélène Allirot, « Isabelle de France, sœur de saint Louis : la vierge savante », *Médiévales,*48 (2005), http://medievales.revues.org/document1050.html. 27.8.2008

749 Noto 1998, 89.

750 `Prix´, `précieux´, `estime´, `réputation´, `gloire´ etc. Wartburg t.9, .370–371; Blaise connaît aussi le sens d´´honneur´, Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens, 1954,* 661.

751 85 occurrences dans l'œuvre de 5 troubadours importants, Cropp 1975, 471.

mérite, qualité, vertu, distinction, estime, gloire.[752] Les plus anciens troubadours se soucient peu de le définir mais en ont fait un attribut de la dame ; le terme désigne de plus en plus souvent la bonne réputation ainsi que le comportement et le caractère distingués de la dame.[753] Le mot s'utilise avant tout dans la lyrique ; dans le langage juridique ou religieux, on emploie fréquemment le terme latin *fama* (renommée, opinion publique, rumeur, réputation) ou les termes *publica fama, bona fama, mala fama, infamia*.[754] En s'adressant à une personne ou à une famille d'estime et de bonne renommée, on emploie aussi le terme occitan *(h)onrad, -a.*[755] Cropp classe *pretz* parmi les qualités abstraites qui créent l'éthique courtoise (avec *cortezia, joven, mezura, onor, proeza* et *valor)*. En dernière analyse, elles comportaient cependant une valeur plutôt sociale que morale.[756] Dans l'esprit des troubadours, la réputation s'associe le plus probablement à la vertu de la *largueza*, dont la grande partie de troubadours est dépendant[757] mais aussi à la position supérieure ou morale.[758]

Dans cette section je me concentrerai sur le degré de variations portant sur l'essence du respect (dont les concepts clefs sont *pretz, onor* et *fama*) à travers un examen de la mesure dans laquelle ces concepts des *trobairitz* correspondent au sens général qui dérive des analyses faites sur la base du corpus des hommes-troubadours. Sur le plan sémantique et syntaxique, les résultats seront comparés à ceux de l'analyse de Cropp (Glynnis M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique.* Genève: Droz, 1975).

Tout comme chez les collègues masculins, *pretz* est une des qualités des plus fréquentes dans la lyrique des *trobairitz* (dix occurrences relatives aux femmes et sept relatives aux hommes). Seuls les grands termes relatifs à l'amour, à la joie (d'amour), à la mort et à Dieu ont plus d'occurrences que *pretz* (voir appendice). Avec *amor* (et ses dérivés), *joi, mort* et *Dieu*, il s'agit donc d'une

---

752 Raynouard IV, 639-640 ; Petit Levy, 306.

753 Cropp 1975, 427 ; Vor aussi Meliga 2007.

754 La définition de la *fama* médiévale se trouve dans Fama : The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe. Edited by Thelma Fenster and Daniel Lord Smail (Ithaca, Cornell University Press, 2003), 10.

755 `Honorable´, `riche´, `magnifique´, participe passé du verbe *(h)onrar*, *(h)onorar,* Petit Levy, 268 ; Voir ex., Miracles de St. Bonaventure (version occitane) *una dona onrada* I :4,1 p.144 et *una comtessa* […] *honrada per linatge* VI :1,1 p.159 ; *home ondrad*, Brunel, t.1 no 343 : 23 p.340. L'expression *de bona fama* se trouve dans les Miracles concernant à une dame Romaine VIII :7, 1 p.166. Cependant, je n'ai réussi à trouver aucune occurrence de *pretz* ni dans les chartes de Brunel (sauf dans la forme *prisia*, prix t.2 :517, p.155) ni dans les Miracles de St. Bonaventure ; Sur la *fama* médiévale (*publica fama, bona fama, mala fama, infamia*) voir Fenster & Lord Smail 2003 ; Sur la *fama sanctitatis*, voir Krötzl 2004 , 223–244 et Vauchez 1997, 42, 69, 435.

756 Cropp 1975, 450.

757 À cause de cette relation dépendante de la largesse de son protecteur, il est conseillé au troubadour de ne pas trop critiquer ses patrons, Abril issia vv. 1565–1570 cité dans Harvey 1999, 20.

758 Voir p.ex. *Lo coms prezans,* Gormonda v. 107 qui désigne Raimon VII de Toulouse, Städtler 1989, 129 ; *Prezansa* signifie `estime, appréciation`, Raynouard, V : 641.

notion centrale de la poésie des *trobairitz*, même si la fréquence ne suffit pas à elle seule à donner la mesure de son importance.

Quant à l'emploi du terme, son importance est mise en évidence dans les catalogues des qualités féminines, où le mot se rencontre en première ou en deuxième place :

*Valer mi deu mos pretz e mos paratges*
*E ma beutatz e plus mos fis coratges*
Comtessa de Dia II, vv. 29–30

(Je dois pouvoir compter sur mon mérite, ma haute naissance
et ma beauté et plus encore sur la sincérité de mon cœur.)

*N'Alaisina Iselda, 'nsenhamenz,*
*Pretz e beltatz, jovenz, frescas colors*
*Conosc'avetz, cortisia et valors*
Carenza et Alaisina Iselda, vv. 9–10

(Dame Alaisina Iselda, l'éducation,
le prestige et la beauté, la jeunesse et les fraîches couleurs
je sais que vous les avez ainsi que la courtoisie et la valeur) Trad. SN

A vrai dire, les troubadours n'utilisaient pas volontiers les monosyllabes comme le mot *pretz* à la rime.[759] Cependant, l'importance accordée au terme est soulignée par l'emploi du pronom personnel, celui du « je » poétique : *mos pretz*[760], *mon pretz*[761] ou celui de l'ami : *vostre bon pretz*[762].

Le terme se rattache aux autres qualités méritoires abstraites comme *pretz e fina valors*[763] mais aussi aux indices tels que le rang : *mos pretz e mos paratges* [764] ou l'excellence chevaleresque dans le cas où *pretz* se rattache à un homme:

*Mas l'arditz on pretz aviva.*
Domna H. & Rofin, v. 45

(Mais l'amant hardi, où le mérite se vivifie.)

Le terme est encore qualifié au moyen d'épithètes comme *bon* et *ric* : *bon pretz* [765] et *ric pretz*.[766] Bec traduit les deux termes par *haut mérite*.[767] Pourtant, un tel mérite ne dépend pas de richesses, de lignage ni de beauté seulement. D'un côté, il est possible de l'acquérir, et de l'autre, il s'agit d'un aspect jugé de

---

759 Cropp 1975, 436.

760 Comtessa de Dia II, v.5 et v. 29.

761 Domna & Donzela, v. 32.

762 Castelloza I, v. 6.

763 Bieiris de Romans, v. 1.

764 Comtessa de Dia II, v. 29.

765 Comtessa de Dia I, v. 17 ; Castelloza I, v. 6.

766 Castelloza II, v. 25.

767 Bec 1995, 81

l'extérieur. *Pretz* est aussi une qualité morale qui détermine le comportement d'une personne digne. Une fois acquise, la réputation et la distinction sont à renouveler sans cesse. Les verbes accompagnant le mot indiquent le caractère non fixé de la notion. *Pretz* peut s'accroître ou s'améliorer :

*Per cui pretz melhur' e genca*
Comtessa I, v. 26

(Par lui mérite s'améliore et brille.) Trad. par SN

Il peut aussi se dégrader ou décroître. Dans la *tenso* anonyme entre deux dames, c'est le comportement de l'ami qui peut diminuer le *pretz* de la dame :

*Car ja per el non vuelh mon pretz discendre.*
Domna & Donzela, v. 32

(Car je ne veux point pour lui faire déchoir ma renommée.)

*Qu'a me non tanh om fel ni ergulhos,*
*Per que mon pretz deschaia ni discenda.*
Domna & Donzela, vv. 45–46

(Car je n'ai nul attrait pour un homme félon et orgueilleux,
par qui ma renommée pourrait s'abaisser et déchoir.)

Dans les deux derniers exemples, *pretz* a été traduit par Bec comme `renommée´. Dans les passages en question, il s'agit du discours de l'interlocutrice 'Domna' où elle met en place une série de conditions à leur amour. Entre elle et son soupirant, elle utilise les termes du contrat amoureux (*covinen*) empruntés au langage féodal. Par ce « contrat », il est soumis aux ordres (*mandamen*) de la *domna*. Cependant, leur liaison peut être un risque pour la renommée de la dame : la faute contre le code courtois (*falhimen*) commise par l'ami justifie la peur de la dame en regard de sa réputation.

Le comportement anti-courtois ne signifie pas automatiquement la dégradation du *pretz* : Comtessa de Dia garde son *pretz* malgré l'ami perfide.[768] Néanmoins, il semble qu'il existe un rapport entre la dégradation de *pretz* de la dame et le comportement de l'ami. En outre, *pretz* subsiste chez la dame malgré l'ami. Il est possible que cet usage reflète, d'une part, la position sociale de la *domna* supérieure à celle de son soupirant et, de l'autre, sa position supérieure morale à l'égard de l'*amic* éventuellement plus jeune ou de classe inférieure, bref, ignorant ou indifférent aux nuances du code courtois. Ainsi, c'est la femme, du moins à travers le rôle de la dame, qui semble faire preuve d'une maîtrise parfaite de ces règles raffinées, contrairement à un soupirant ignare et non distingué. Si elle a la possibilité de choisir entre un amant riche et un amant qui a du *pretz*, un *Ensenhamen* conseille qu'elle choisisse le dernier.[769]

---

768 Comtessa II.

769 Garin lo Brun, *Ensenhamen*, vv. 292–353.

### *Mirail-de-Pretz:* Le miroir comme métaphore du mérite

Un emploi intéressent de la notion de *pretz* est lié à la métaphore du miroir qu'on utilise de manière subtile dans la tenso de Lombarda & de Bernart n'Arnautz. Cette tenso comprend d'abord plusieurs miroirs. Il paraît que chaque miroir correspond à une dame et Lombarda veut savoir dans quel miroir Bernart se regarde, c'est-à-dire laquelle de ces dames il choisira. Dans sa tornada (dernière strophe de la chanson), Bernart N'Arnautz s'adresse au probable *senhal,* « Miroir-de-Mérite ». Le passage est obscur dans l'unique manuscrit[770] où il me semble pouvoir lire : *[m]iral de pres conort avez*. L'édition de Bec[771] donne :

*Miralh-de-Pretz*
*conort avez*
Lombarda & Bernart N'Arnautz, vv. 17–18

(Miroir-de-Mérite,
puisque vous avez réconfort.)

Et celle de Rieger [772]:

*Mirail-de-Prez,*
*conort avez*

Dans sa réponse, Lombarda reprend le motif du miroir et de son reflet. Cette fois, *pretz* reflète non seulement la valeur et le mérite de son porteur, mais offre de l'appui, du réconfort à l'autre. Cette consolation se présente au fait d'amour et elle est opposée à la *vilania* - un manque d'éducation et notamment de formation courtoise. Un *vilan* ne sait pas se conduire d'une manière élégante:

*Mirail de Pretz*
*Conort avez*
*Ges per vila no's fragna*
*L'amor en qe'm tenez*
Lombarda et Bernart Arnaut, vv. 17–20

(Miroir de Mérite,
Puisque vous avez réconfort,
Que jamais ne se brise à cause d'un vilain[773],
L'amour où vous me tenez.)

Dans la littérature médiévale, le miroir symbolise la beauté et la bonté extraordinaire de la femme, qui devient le modèle, l'exemple moral à suivre. Le vis-

---

770 Vat.lat. 3207 H 43.

771 Bec 1995, 161.

772 Rieger 1991, 243.

773 Le mot *vila* pourrait être lu aussi « ville ». Cependant, cette interprétation n'est pas en concordance avec les noms du pays mentionnés dans les deux premières strophes. Bec 1995, 162 ; Rieger 1991, 246, note 19.

age se fait « miroir de l'âme » dans lequel se reflète celui qui le contemple : l'ami ou l'amie. Le plus souvent, ce sont de belles dames qui se montrent dans les miroirs et les reflets de l'eau, même quand ce sont des hommes qui s'y regardent. Dans la littérature médiévale, peu fréquents sont les miroirs où l'on se contemple, surtout si c'est un homme qui se regarde.[774] Le miroir de la tenso de Lombarda-Bernart fait partie de ces miroirs qui ne reflètent pas l'image de celui qui regarde mais celle de son ami(e).

Dans le folklore ou dans la littérature médiévale, l'eau ou le miroir symbolise fréquemment le passage dans l'autre monde. Dans son analyse orientée vers l'approche féministe et psychanalytique, Tilde Sankovitch considère le motif du miroir comme une représentation de l'Autre et Lombarda comme une « *trobairitz*-rebelle » rejetant les rôles conventionnels de la lyrique courtoise. [775]

En fait, le contenu de la pièce de Lombarda et de Bernard Arnaut n'est pas très clair ; elle n'est pas une tenso ordinaire mais plutôt une séquence de deux pièces autonomes, l'une dans la bouche de l'homme et l'autre dans celle de femme. La structure rythmique est de deux strophes de huit vers plus une tornada, même si la tornada de la dame n'a pas été conservée (la place en a été laissée vide dans le seul manuscrit qui ait survécu, H Vat. lat. 3207).[776] Ce texte extraordinaire dans le corpus des trobairitz a été lu comme un témoignage sur l'identité féminine et comme une représentation de l'aspiration à l'égalité des deux sexes.[777] L'existence de cette tenso témoigne d'autre part qu'une *trobairitz* était capable de maîtriser la rhétorique du *trobar clus* ou du *trobar ric,*[778] considérés comme les styles les plus exigeants de la lyrique troubadouresque.[779]

En tant que *domnas*, socialement supérieures aux troubadours selon le code courtois, les trobairitz, aristocrates, méritent *pretz* comme qualité sociale héritée de leur lignage. Quant à l'aspect moral, elles se jugent également audessus des hommes, d'où en résulte leur plus grand intérêt envers le code courtois et leur comportement conforme à ses règles. Concept définitivement lyrique, si le *pretz* s'utilise moins souvent dans les textes biographiques, *vidas* et *razos* relatives aux *trobairitz*, l'usage y en est pourtant identifique à celui de la

---

774 Frappier 1959, 134–158.

775 Sankovitch 1989, 183–193.

776 Sankovitch commente la lacune des vv.37–40, « *The blank at the end of the tenso is the blank space which swallows Bernart's speech* ». Sankovitch 1989.

777 Callahan 1991, 495–502 ; Labbie 1995, 18–21.

778 Les troubadours distinguent trois conceptions de l'art poétique. Le *trobar leu* privilégie une poésie facilement accessible tandis que le *trobar clus* recherche une expression obscure et énigmatique. Le *trobar ric* revendique une poésie « riche », avec métaphores, mots et sonorités rares.

779 Quant aux *trobairitz*, les opinions sont partagées : Bogin et Poe trouvent que la pièce de Lombarda représenterait le style *clus*, tandis que Bec pense que les *trobairitz* « ignorent les subtilités du *trobar clus* ou *ric* ». Cependant, il trouve des traits du *trobar ric* dans le poème de Lombarda, Bec 1995, 22 et 163, note aux vers 29–32 ; Bogin 1980, 75; Poe 2000, 128.

poésie.[780] Seule la *razo* du troubadour Uc de Saint Circ, où la *trobairitz* Clara d'Anduza est présentée comme son amie, démontre l'existence d'un point commun entre le *pretz* et leur compétence professionnelle, louée aussi dans les *vidas* par d'autres épithètes. La *razo* en question désigne ainsi Clara :

> *Et ac gran volontat de pretz et [d']esser auzida loing et pres.*
> Razo B d'Uc de Saint Circ 3, BS, 244
>
> (Elle […] avait un grand désir de célébrité et aimait qu'on parlât d'elle de près et de loin.)

## Le *pretz* et la *fama* médiévale

Un ami moralement imparfait - sans parler d'un *vilan*[781]- menaçait donc le *pretz* de la dame. En fait, l'éducation et la formation courtoise déterminent le comportement digne de *pretz* selon le rang et le caractère. L'éducation en général jouait un grand rôle dans la réputation des communautés et des individus médiévaux. « Un enfant bien éduqué est la fierté de ses parents ; un enfant mal élevé les culpabilise et porte une *fama* négative. ».[782] La réputation, la *fama*, fut contrôlée par les membres de la communauté médiévale qui l'utilisaient en vue de définir les relations interhumaines. Le concept se croise avec les termes honneur, honte, statut et déposition et il se rapproche de ceux de présentation, de "qu'en dira-t-on", de réputation et de régulation de langue. La *fama* couvre ainsi les domaines littéraires, juridiques, religieux et profanes.[783] Mais de la renommée à la calomnie, il n'y avait qu'un pas. *Mala fama* dans ce contexte se rattache à l'infamie sociale (*infamia facti*) qui pourrait naître de rumeurs ou de scandales, plutôt qu'à l'infamie légale (*infamia iuris*), concept qui a ses origines dans le droit romain et renvoie à une sanction pénale.[784] Les caractéristiques sociales et juridiques ne sont pourtant pas faciles à distinguer.[785]

Dans les milieux des châteaux et les cercles courtois, les bavardages servaient de passe-temps important. Selon Le Roy Ladurie, les moments d'épouillages en particulier étaient l'occasion de bavardages, partages et rumeurs dans tous les groupes sociaux.[786]

---

780 Par exemple, Giraut de Bornelh accorde du mérite et de l'honneur à la dame nommée Alamanda d'Estang (*qu'el li fazia de pretz e d'onor*) qui est probablement identique à la *trobairitz* Alamanda, Razo de Giraut de Bornelh, BS, 43.

781 Adj., suivant le mode usité à la campagne ; vilain (de naissance, de sentiments et de mœurs) ; subst., paysan, homme du peuple de basse condition ; homme rude, grossier, Petit Levy, 384 ; Vilain, paysan, rude, grossier (indépendamment du rang social) ; s'oppose, dans un couple antithétique plus ou moins stéréotypé, à *cortes* (courtois), Bec 1995, 262.

782 Lett 1997, 159.

783 Lord Smail et Fenster 2003, 2 ; Chez les troubadours, les concepts de l'honneur, du prestige et de la fama s'associent, voir de Riquer, xix–xxi.

784 Trusen 1988, 180.

785 1966, 3-4 ; Voir aussi, Léglu 1997, 28–41.

786 Le Roy Ladurie 1982, 33–34.

Selon une rhétorique centrée sur *infamia facti,* André le Chapelain enseigne l'importance de la *bona fama* d'un amant que les fausses rumeurs peuvent entacher.[787] C'est de ces rumeurs fatales (*bruda*)[788] que parle aussi la *trobairitz* Azalais d'Altier :

> *Ez intraretz in fola bruda,*
> *Si etz per canjairitz tenguda*
> Azalais d'Altier vv. 59–60
>
> (Et vous serez dans les bavardages insensés
> si vous êtes tenue pour une femme volage.)

*La bruda* affecte le plan moral et donne par exemple une réputation de *camjairitz*, femme volage. L'endommagement de la réputation est la fonction principale des groupes collectifs envieux et médisants : les *envejos*, les *gelos* et les *lauzengiers*. Bien entendu, ces groupes fonctionnent aussi comme une force de polarité opposée à la société courtoise : leur existence met en valeur le comportement noble (moralement supérieur) des personnages principaux qui sont normalement des amants courtois.

La femme de mauvaise réputation fait courir un grand danger à son honneur et à celui du lignage de son mari.[789] Au contraire, une dame de *bon pretz* apporte de l'honneur à elle-même et à sa famille. En effet, *onor* est un terme très lié au concept de *pretz,* dans le sens abstrait de l'ancien code latin selon lequel de bonnes actions apportent l'honneur et le respect.[790] De la même façon que *pretz*, le terme *onor* signifiait à la fois le respect qu'on devait à un homme ou une femme, et les qualités qui justifiaient ce respect. Quant à l'*onor* de la dame, le mot peut comporter une valeur particulière de pudeur ou de chasteté, aspect connu déjà dans la poésie romaine.[791] Chez les *trobairitz*, le terme *onor* et ses dérivés s'emploient plutôt d'une façon abstraite, empruntée également à la tradition romaine. Parmi les termes qui portent une signification d'estime et de respect, *prezada* prend le sens de `prisée, appréciée, estimée´[792] etc. dans le *salut* d'Azalais d'Altier. Le synonyme est *nominatiu* qui, comme *prezada*, désigne la dame (*sidons nominativa*) dans la *tenso* de Domna H. et Rofin.[793]

---

787 André le Chapelain, I : 6.

788 *Bruda*, `bruit, fracas, bavardage´, Petit Levy, 55.

789 Verdon 1999, 36 ; voir aussi Castelloza IV vv. 41–44 où l'amour de la dame ennoblit aussi son lignage et même son mari, Bec propose qu'il s'agit du ton ironique d'une malmariée, Bec 1995, 87.

790 P.ex. Cicéron, *De amicitia,* 61 :86 ; Thesaurus Linguae Latinae (TLL), t.VI :3 *´honor`, actus quo distinguit*, aussi *respectu*, *dignitas*, *gloria,* etc., 2916–2931.

791 TLL VI :3, *´honor´*, (« *pudicum, qui primus virtutis honoris, servarit* », Horace, Saturnalia 1,6,83), 2927 ; Cropp a trouvé un exemple sans ambiguïté chez le troubadour Gaucelm Faidit XLI, 51–52: *Q'ieu n sai una q'es de tant franc usatge / c'anc non gardet honor sotz sa centura.* (Car je connais une dame qui a une conduite si libre qu'elle n'a jamais gardé l'honneur sous sa ceinture.) Cropp 1975, 431, note 53.

792 *Prezad* est le participe passé du verbe *prezar*, `priser´ etc., Raynouard V : 640.

793 Domna H. & Rofin, v. 25.

Pour la *bona fama*, le caractère secret et discret (*celan, celar*)[794] des relations amoureuses concerne spécifiquement tous ceux qui vivent dans le milieu courtois, c'est-à-dire en principe dans les châteaux, du fait de l'extrême intensité du contrôle social qui s'y exerce (comme d'ailleurs dans tous les espaces habités au Moyen Age) à tout moment. La discrétion devient une nécessité par peur des *lauzengiers* (médisants) qui pourraient compromettre la bonne renommée de la dame – d'où l'exigence de *celar* (cacher) et la coutume d'employer un *senhal* ou pseudonyme pour désigner la dame.

L'interconnaissance se traduit par une circulation permanente de *fama* : d'une part, de *bona fama*, louange des vertus d'un individu qui se rapproche souvent de la flatterie, et d'autre part, d'*infamia*, des bavardages, ragotages et rumeurs de toutes sortes qui dans la poésie se traduisaient probablement dans la figure collective des *lauzengiers*. La visibilité des espaces publics, déterminée par l'architecture des châteaux et des bourgs rend toute pratique discrète impossible en dehors des chambres privées ou des coins protégés dans le jardin. D'un autre côté, certains faits et gestes auraient visé, à la manière d'un spectacle, le public courtois à propos des faveurs de la dame, notamment des expressions de *merce*.

En conclusion, la *fama* est un phénomène aussi bien individuel que social. Sur le plan social, il intéresse avant tout la famille mais aussi d'autres groupes collectifs. La mauvaise réputation aboutit à la discrimination sociale (« stigma social ») et produit des marginaux.[795] L'infamie se manifeste collectivement dans le cas des métiers « illicites » ou « malhonnêtes », par exemple les usuriers, les prostitués, les bourreaux et les jongleurs errants. Une longue mémoire qui prouve la fidélité sert d'instrument de bonne renommée.[796] Dans les familles nobles, cela touche même des généalogies plus ou moins inventées. L'entrelacement de *fama*, *memoria* et *historia* a des implications d'ordre subjectif, idéologique et politique.[797]

D'après Mathilda Tomaryn Bruckner, certaines *trobairitz* cherchent activement à accroître leur renommée.[798] Une *razo* dit de Clara d'Anduza qu'elle a un grand désir de célébrité (*gran volontatz de pretz*).[799] Comme toutes les *trobairitz* dont nous avons une *vida*, Tibors semble jouir d'un certain respect bien

---

794 Cette caractéristique (*celan*) se trouve uniquement dans la *tenso* de Domna & Donzela v. 47. Typiquement, la discrétion y est associée aux qualités de l'amant courtois : *Mas francs e fis, celanz e amoros. (*Qu'il soit sincère et courtois, discret et amoureux.)

795 Le Goff 1989, 31.

796 Le Goff 1989, 38 ; *Memoria* s'utilise même comme synonyme de la *fama* (p.ex. chez Virgile et Cicéron), Thesaurus Linguae Latinae t.VI :1, p.209.

797 Voir, *Mémoire et subjectivité (XIV^e^-XVII^e^ siècle)* : l'entrelacement de memoria, fama et historia : actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes, Paris, 4 avril 2002. Réunis par Dominique de Courcelles. Paris : École des chartes, 2006.

798 "Love and desire for fame go hand in hand in his world as we see in Tibors' vida and Clara d'Anduza's desire for worth and praise that inspires first Uc de Sant Circ's songs and then mutual love according to the razo." Bruckner 1995, 208.

799 La *razo* B d'Uc de Saint Circ, BS, 244 : 3.

que nous ne connaissions pas le degré de sa propre contribution à cette renommée :

> *E fo […] per totz los bons omes d'aquela encontrada fort onrada, e per totas las valenz domnas mout temsuda e mout obedida.*
> *Vida* de Tibors, Boutière-Schutz, 498
>
> (Elle était […] très honorée par tous les hommes notables de la contrée et, par toutes les nobles dames, très redoutée et très obéie.)

Les termes *onrada* (honorée), *temsuda* (redoutée) et *obedida* (obéie) mettent psychologiquement en valeur sa position supérieure soit socialement soit moralement. Quoi qu'il en soit, ce qui est écrit accomplit un geste mémorial, car l'auteur (dans le cas des *trobairitz* les copistes et les auteurs des *vidas* contribuaient à cet acte de remémoration) est conscient de sa réputation tout au long de son œuvre.

On peut supposer que c'est à cause de la *bona fama* que les femmes-troubadours ne se trouvaient pas rejetées dans la marge des métiers malhonnêtes. En comparaison aux autres femmes musiciennes (*joglaressas, soldaderas*), elles jouissent d'une estime générale et considérable selon les manuscrits médiévaux.[800] Si les termes *pretz* et *onor* traduisent l'importance de la *fama* comme valeur ou même comme stratégie sociale pour les dames-poétesses dans les poèmes et dans les *vidas* et *razos*, les autres grandes notions de l'éthique courtoise des hommes (*cortezia, joven, mezura, proeza* et *valor)* sont d'importance nettement moindre.

### 5.3.2 L'application de l'art de la conversation à la conversation amoureuse

#### Gent parlar, solatz, acolhir

Le nombre de traités publiés sur l'art de bien parler au XII$^{e}$ et au XIII$^{e}$ siècle témoigne de l'intérêt pour ce qu'on pourrait appeler la conversation polie. Leur attitude est révélatrice de l'importance qu'on attribuait dans la vie sociale au langage. Les façons de se présenter servaient manifestement (encore une fois) à bien marquer une distinction sociale. Au sein des prédicateurs, les cercles courtois peuvent être considérés comme « professionisti della parola »[801]. Les courtois avaient aussi dans leur service des musiciens, des poètes, des astrologues, des physiciens, des fous de cour, des jongleurs, des clercs que Martine Clouzot appelle les « serviteurs de la voix », et dont la fonction principale est d'être médiateurs entre le prince et le peuple, « détenteurs d'une puissance divinatoire

---

800 La seule exception de la réception est le Manuscrit de Béziers (XVII$^{e}$-XVIII$^{e}$ s.), une anthologie tardive avec des textes de Comtessa de Dia, de Castelloza et d'Azalais de Porcairagues. Les illustrations de ces mêmes trobairitz sont des caricatures péjoratives des « femmes de mauvaise vie », voir Brunel-Lobrichon 1987, 139–147 ; Rieger 1991, 63–64 ; Bec 1995, 60.

801 Cabré 2003, 183–185.

et prophétique, réelle ou simulée, qui leur confère une place et des fonctions à part à la cour ».[802]

Dans les cercles cléricaux, se sont les péchés de langue, les péchés de la parole, qui occupent les grands prédicateurs et les théologiens de la scolastique. Le thème a été d'une grande actualité tout au long du XIII[e] siècle.[803] Dans les cercles courtois, cela concerne l'art de la conversation et le rapport de la conservation et de l'amour. Comme le constate Jean Verdon, il ne suffit pas de contempler l'être aimé. « Encore faut-il déclarer son amour, passer de la vision à la conversation, du monologue au dialogue ».[804] Le troubadour est évalué non seulement par ses compétences en matière de musique, mais aussi par son art de la parole.

Savoir tenir sa langue, c'est aussi maintenir une dignité. Cependant, pour les troubadours, la parole possède une valeur égale, même si elle sert à colporter des insanités stupides, dans la mesure où ces dernières sont composées avec l'habileté. En gros, il s'agit d'un art dont la maîtrise rend possible le jeu avec la langue et permet aux troubadours de puiser une partie de leur source de satisfaction professionnelle, tant ils sont disposés à le montrer dans leur poésie. Par exemple, Peire Vidal se vante de bien connaître son métier :

*Ajostar e lassar*
*sai tan gent motz e so,*
*que del ric trobar*
*no.m ven hom al talo.*
Peire Vidal, vv. 1–4.[805]

(Je sais si aisément ajuster et lacer
mots et mélodies,
qu'en fait de riche *trobar,*
personne ne m'arrive au talon.)

*Gent parlar* (Bec traduit par `élégance du langage´ ou `doux langage´[806]) n'a que deux occurrences dans le corpus, toutes les deux dans le même poème, celui de Bieiris de Romans adressée à une dame Maria dont on ignore l'identité. Dans la longue liste des qualités courtoises du poème, *gent parlar* est rattaché à *avinent solatz* (aimable compagnie)[807] : les qualités propres à la dame dans la vie sociale courtoise. Le terme *solatz* (`consolation´, `aide´, dérivés du latin *solacium, -tium*[808]) indique dans le langage poétique un plaisir, souvent évoqué par les pa-

802 Martine Clouzot, « La musique, un art de gouverner. Jongleurs, ménestrels et fous dans les cours royales et princières du XIIIe au XVe siècle (France, Bourgogne, Angleterre, Empire) », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 11 (2007), http://cem.revues.org/document1071.html 8.3.2008

803 Voir les études de Carla Casagrande et Silvana Vecchio 1987 et 1995.

804 Verdon 2002, 16.

805 *Ajostar e lassar*, PC 364.2, éd. Avalle, 37.

806 Bec 1995, 73-74.

807 Bieiris de Romans, v. 3.

808 FEW XII, 34 ; Niermeyer I : 976 (1).

roles.[809] Il marque une faculté attribuée à la dame qui orientant la conversation possède l'activité capitale pour l'échange d'informations. Pratiquer l'art de la conversation se rapporte non seulement à un entretien, mais aussi à la participation sociale à la vie de cour et à ses divertissements. *Solatz*, *gent parlar* et *acolhir* sont donc des marqueurs de l'esprit de société et de ses idéaux de gaieté harmonieuse dans les relations sociales, et dont la manifestation visible est l'art de la conversation. Cependant, la conversation peut être remplacée par la chanson : par le chant, le troubadour transmet son message (*messatge*), il se console et exprime ses sentiments.[810] Bieiris de Romans adresse la chanson à une « belle dame » apparemment réceptive aux finesses du langage poétique :

*Bela domna, cui pretz et jois enanca*
*e gent parlar, a vos mas coblas man*
Bieiris de Romans, vv. 21- 22

(Belle dame, que rehaussent mérite, joie
et l'élégance du langage, à vous j'adresse mes strophes)

Toutes ces qualités du langage et d'une conversation agréable sont en fait présentes dans le poème de Bieiris de Romans, le seul où elles sont mentionnées.

Giraut de Borneilh approche le thème d'un autre côté : il demande d'abord conseil à une *donzela* nommée Alamanda. Elle lui répond d'un ton habile mais apparemment un peu trop impertinent car le troubadour l'accuse brusquement de bavardage, une faculté souvent associée à la femme médiévale :

*Donzel', oimais non siatz tan parlieira*
Alamanda & Giraut, v. 33

(Donzelle, ne soyez aussi bavarde !)

*Gent parlar* et l'art de la conversation en général contient donc une modération : il faut parler élégamment, mais pas trop. La voix doit être douce, ni trop bruyante ni trop silencieuse. Cette exigence est indiquée surtout dans la littérature didactique, morale et religieuse.[811] Peu à peu, la vertu de l'éloquence s'élargit dans les couches non-nobles : « Courtoisie de bouche a grande valeur et coûte peu », dit-on dans une maxime italienne du XIV$^{e}$ siècle.[812]

---

809 Soulas, plaisir, agrément, familiarité, entretien, badinage, Raynouard, V : 252.

810 Cropp 1975, 332-333.

811 Voir p.ex. Garin lo Brun, *Ensenhamen de la donzela* vv.339–360; Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore,* éd. Egidi 1, pars prima Doc.V *Dei vizi nel parlare* pp.65 et 68 et Doc. VI *Insegnamenti intorno al parlar con la gente* pp.77–103 ; Dans les écrits patristiques, on discute du vice de *loquacitas.* La vertu de *taciturnitas* s'associe à la *temperantia*. Voir p.ex. Hugonis de S.Victore, éd. Migne, 1007–1010 ; La taciturnité devient notamment une vertu des jeunes filles dès le XIII$^{e}$ siècle, voir p.ex.Vincent de Beauvais, livres III et XLVI; Voir aussi Casagrande & Vecchio, 1987, 37 et 45–46.

812 Citée dans Romagnoli 1995, 78.

## 5.4 Valeurs esthétiques

### 5.4.1 L' idée de la beauté

Les penseurs du XIII[e] siècle (Bonaventure, Thomas d'Aquin entre autres) s'intéressent particulièrement aux problèmes d'esthétique reflétant l'orientation augustinienne et, respectivement, aristotélicienne qui voit dans le beau une manifestation du bien. Chez les saints, la beauté corporelle est le reflet de leur perfection morale.[813] « La beauté ne plaît jamais, si elle manque de bonté », écrit André le Chapelain.[814] La beauté se définit par rapport à la morale, mais elle se distingue du bien et du vrai. Selon la finalité esthétique, plus l'objet est beau, plus le sujet éprouve de plaisir. [815]

Les descriptions de personnes dans la littérature médiévale dépassent toujours la pure finalité esthétique. Elles révèlent une certaine esthétique, mais sont révélatrices tout d'abord d'une mentalité et d'un statut.[816] Si la beauté se manifeste dans l'harmonie des parties, si elle est unité dans la diversité, la laideur signale l'absence d'harmonie, l'absence d'unité.[817] Cette esthétique du laid et du mal moral se traduit dans le concept de *vilan*, opposé au *cortes*.

Les portraits de la laideur sont de beaucoup moins nombreux dans la littérature médiévale que les descriptions des beautés. Ils ont pourtant leur importance : de même que le beau est l'expression du bien, la laideur physique signale le mal moral. Comme l'a montré Jacques Le Goff, le paysan du haut Moyen Âge semble être prédestiné à certains péchés. Il est désigné par des traits péjoratifs qui le revêtent de vices et de défauts : « ignorant, illettré, personnifiant, face à l'élite cléricale instruite, la masse dépourvue de toute culture […]. Vicieux, dangereux, plus près de la bête que de l'homme […] il est, d'un seul mot, un rural et un rustre « [818].

L'esthétique du XII[e] siècle idéalisait l'harmonie, la forme et le mouvement régulier, ce qui se voit dans tout l'art et dans la poésie et la musique des troubadours. Les *artes liberales* n'ont tout de même pas réussi à faire une synthèse de la théologie et de la pensée laïque.[819] Quelques éléments de ces deux

---

813 Vauchez 1997, 435.

814 André le Chapelain, I : 6.

815 J. Verdon, 2002, 148–152.

816 Dans *La distinction*, Bourdieu montre que les choix et les goûts esthétiques révèlent le statut social de l'homme mais également ses aspirations et prétentions, Bourdieu 1979, 59–60.

817 La tradition de l'antiquité se traduit primairement dans la conception du beau comme harmonie. La beauté naît par la possession de la mesure, de la forme et de l'ordre qui créaient l'harmonie. Plus on a de ces propriétés, plus on est harmonieux, c'est-à-dire beaux.

818 Le Goff 1977, 143-144.

819 Wetherbee 1988, 31 et 52–53 ; P.ex. Le troubadour Peire Rogier rejetait la carrière de clerc : il est parti pour la cour d'Ermengarde de Narbonne pour être *joglar*. *Vida*, B.-S. 231–233 ; Folquet de Marseilha devint évêque.

visions du monde pourraient cohabiter quand les ex-clercs devenaient troubadours et vice-versa. L'esthétisme troubadouresque s'associe fortement au moral (p.ex. *beltat-bontat*), mais la portée du monde visuel dans la rhétorique amoureuse est tout aussi significante, ce qui n'empêche nullement que les images de la beauté soient fortement idéalisées. La description de la beauté féminine n'a pas pour but de peindre la réalité ; elle désigne les beautés que le sujet doit avoir pour provoquer les valeurs et les sentiments que le discours veut inspirer.[820]

### *Beltat* des *domnas*

Il y a beaucoup de préjugés sur la beauté féminine. D'abord, la belle dame est noble. Le beau est aussi ce qui affirmait la richesse, le pouvoir et une position sociale élevée. Les femmes des autres groupes sociaux sont désignées par d'autres épithètes que *bella.*[821] Cette belle noble est dans l'idéal mince, blonde et sa peau est blanche. Elle a un long cou, un nez droit, de blanches dents et de longs doigts.

Excepté les apothéoses détaillées comme celles d'Arnaut de Mareuilh, Bertran de Born ou de Peire Vidal[822], cette beauté ne fait l'objet que de descriptions brèves et vagues qui semblent suivre des prescriptions esthétiques invariables. Le vocabulaire décrivant les traits physiques est assez restreint. Les portraits des dames accordent une place privilégiée au corps, au visage, aux yeux et à la bouche. Les parties du corps les plus souvent désignées sont les suivantes : *cors, olhs, color, vis* ou *cara* (corps, yeux, teint, mine, visage) qui sont accompagnés des épithètes suivantes : *amoros, avinen, bel, blanc, coinde, cortes, franc, fresc, gen, graile, gras*. En fait, de tous ces adjectifs, *blanc* (`blanc´, `blond´), *graile* (`délicat´, `svelte´) et *gras* (`gras´, `fertile´, `bien portant´) seuls désignent l'essence physique. *Amoros, avinen, coinde, cortes, fresc* et *gen* désignent aussi l'aspect moral, social, affectif ou autre. Les remarques relatives aux yeux ou à la bouche semblent être plus détaillées mais en réalité, il s'agit plutôt de qualificatifs élogieux, souvent de nature stéréotypée ou rhétorique. Leur réitération semble pourtant leur donner une signification plus profonde, en précisant ce qui était signifiant chez une femme : *gen cors* (corps gracieux), *dous esgart* (tendre regard) et *bel ris* (beau rire) désignent un aspect et un comportement harmonieux et bienveillant. L'importance de ces gestes expose aussi la signification d'une communication aimable dans la vie sociale. Une telle communication inclut la communication verbale (les termes *gent parlar, solatz* connotant une discussion aimable) et la communication non-verbale (mines, gestes). Les mines et les gestes en question

---

820 J. Verdon, 1999, 13.

821 Voir p.ex. *Una balada* anonyme, *Coindeta sui, si com n'ai gran cossire*. Cette pièce populariste chante une jeune femme, (qui est non *una domna* ou *una donzela* mais una *tosa, una pauca*, une jeune fille) et la décrit *coindeta* et *joveneta* (jolie, jeune). Le texte se trouve dans Bec 1995, 222–223.

822 Arnaut de Mareuilh PC 30.III, *Domna, genser que no sai dir*, vv.51–66, éd. Bec, 71; Bertran de Born PC 80.37, *Rassa, tan creis*, str. II, éd. Bec 1979, 22 ; Peire Vidal PC 364.11, *Be.m pac d'ivern e d'estiu,* éd. Avalle, t.2, 312–313.

transmettent tout d'abord l'attitude favorable de la dame au message poétique et peut-être au poète lui-même. Ils contiennent également la discipline, c'est-à-dire le nouveau code de « se tenir » publiquement. Les rires et les regards ne sont jamais insolents mais traduisent la nécessité de se comporter en compagnie d'une manière réglée et modérée.

Dans l'iconographie médiévale, les gestes de la communication servent à représenter l'élocution, l'argumentation, l'idée de la parole et du discours ; ils traduisent aussi les interactions entre les personnages. Les miniatures des *trobairitz* dépeignent souvent ce type de geste ; la main tendue de la dame-poétesse traduit la communication et l'interaction. Un tel geste descriptif présente un caractère essentiellement illustratif, qui indique une action de la communication par le mouvement et la position de la main. Lu dans sa globalité, il peut servir à révéler le rôle social du personnage - le communicateur. Dans l'image sur la couverture,[823] on trouve la *trobairitz* Castelloza à la main bougeante tandis que son interlocuteur, un chevalier anonyme, pose sa main sur le cœur, le geste qui symbolise l'amour. Il est à remarquer qu'il n'y a aucun instrument musical dans ces miniatures faites entre 50 et 200 ans postérieurement à l'époque des *trobairitz*.

IMAGE 2 Castelloza, ms. K, fol. 110v, de Riquer 1995, 177.

IMAGE 3 Même si la miniature est en mauvais état, il est possible d'y distinguer l'allure aristocratique de la *trobairitz* ainsi que la « main communicative », Comtessa de Dia, ms. H, fol. 49v, de Riquer 1995, 238.

823 Ms. A fol. 168v., de Riquer 1995, 176.

Les louanges de la femme demeurent en général pudiques, même si la sensualité (voir la grossièreté) est plus marquée dans les œuvres des hommes. Les descriptions en dehors du visage et des mains veulent peut-être montrer ou vanter une relation intime.[824] Selon la médicine médiévale, c'est le corps de la femme qui assure le salut de l'homme, thème répété dans des romans comme *Floire et Blancheflor*, *Aucassin et Nicolette* ou *Protésilaus et Meraugis*. D'après ce courant de pensée, sans la femme, l'homme n'est qu'un être imparfait. [825]

Les membres du corps mentionné par les *trobairitz* se limitent au *bratz* (le bras), un objet habituel de désignation. La pièce d'Alaisina Iselda et Carenza inclut les termes *tetinhas* (tétins) et *ventrilh* (ventre) qui représentent le corps de la femme pendant et après la grossesse.

En ce qui concerne le visage, le rôle des yeux et du regard devient essentiel. Dans la littérature médiévale, l'œil acquiert la place du « miroir du cœur ». Les auteurs médiévaux parlent souvent d'une flèche qui pénètre par l'œil et parvient au cœur. Les amants se sont épris en se voyant.[826] L'œil est à la fois le vitrail et le miroir qui dirige l'amour vers le cœur. Celui-ci acquiert progressivement les traits physiques d'une beauté parfaite selon les canons esthétiques médiévaux. La portée du monde visuel dans la rhétorique amoureuse est symbolisée par une idée d'André le Chapelain : un aveugle ne peut pas obtenir l'amour, car il ne voit pas, c'est à dire que la perte de vue est un obstacle aux reflets de l'amour. [827]

Les femmes- troubadours semblent utiliser ces mêmes qualificatifs généraux pour la description du physique féminin. Le visage et le regard viennent en premier lieu :

*E la dous cara, la gaia cuendansa,*
*E'l dous esgart e l'amoros semblan.*
Bieiris de Romans, vv. 5-6

(Le doux visage, le charme enjoué,
Le tendre regard et les expressions amoureuses.)

La relation œil-cœur intervient aussi chez les *trobairitz* [828]:

*E l'autre fetz ben, mas son fin coratge*
*non poc tan ben saber sidonz a tria*
*com cil que'l vic denant sos olhs presen*
Guilhelma de Rosers et Lanfranc Cigala, vv. 11–13

---

824 Voir la description de la sensation et de la forme de *coude, tetina* et *eschina* chez Bertran de Born dont le poème est adressé à « Rassa » (Geoffroy, fils du roi Henri II d'Angleterre), mais le modèle de la dame qui y est désignée est Maheu de Montignac, Bertran de Born, *Rassa tan creis,* éd. Bec 1979, 22.

825 Ménard 1969, 640-641.

826 J. Verdon 2002, 16; Dans le Cligès, Chrétien de Troyes indique explicitement le rôle de l'œil : le dard d'amour entre par l'œil et pénètre jusqu'au cœur, vv.684–852.

827 André le Chapelain, I :5.

828 Voir aussi Castelloza IV, vv. 36–37.

(Et l'autre fait bien, mais la sincérité de son cœur
fut difficilement connaissable par la dame
que si elle l'avait vu présent devant ses yeux.)

Dans la *tenso* de Lombarda et Bernart n'Arnaut, les yeux et la vision sont associés à la métaphore du miroir[829] (sur ce métaphore et sur le « mirailh-de-pretz », voir p. 168). Par les yeux coulent aussi les larmes, que les troubadours et *trobairitz* utilisent comme signes de tristesse et d'affliction.

La dame du poème de Comtessa de Dia éprouve son grand amour par la volonté d'octroyer à son ami tout ce qui lui est vital : son cœur, son amour, sa raison, sa vision, en un mot : toute sa vie.

*Eu l'autrei mon cor e m'amor,*
*Mon sen, mos uolhs e ma vida.*
Comtessa de Dia III, v. 16

(Je lui octroie mon cœur et mon amour,
Ma raison, mes yeux et ma vie.)

Le corps donne lieu à moins de mentions. Le corps féminin est simplement *bel, gen* ou *avinen*. Elias Cairel, qui discute de la beauté féminine comme un sujet secondaire, désigne ainsi le corps de son amie :

*Cors graile e ben estan.*
Elias et Isabella, v. 31

(Corps svelte et bien fait.)

En utilisant la même locution *cors graile*, il désigne de manière semblable le corps féminin dans sa chanson où il fait référence à une Isabel, vraisemblablement la même que la *trobairitz*.[830] Dans la *tenso* avec la *trobairitz*, il ajoute que les qualités physiques de la dame sont en parfaite concordance avec ses qualités de cœur (son cœur n'est ni perfide ni mensonger envers lui). La notion de la beauté physique des troubadours ou *trobairitz* n'est pas une quantité indépendante, mais demeure inséparable de l'intégrité courtoise.

Il règne une sorte d'intimité dans une *canso* de Comtessa de Dia où elle parle de son chevalier qu'elle voudrait « bien tenir un soir nu » dans ses bras ou quand elle dit être souffrante aussi bien dans son lit que quand elle est vêtue.[831] Ces énoncés passablement explicites sont considérés comme scandaleux ou émancipatoires, selon l'époque et le *gender* de celui qui est en train de juger, mais on peut les interpréter aussi comme les témoignages d'une rhétorique poétique : dans la chanson, la poétesse donne impression d'être chez soi, (*en son liech*), en son lit, ce qui représente aussi la nuit, et elle révèle à la façon des chansons des mal-mariées, qu'elle a un mari qui ne lui plaît plus. Ainsi, elle semble

829 *Sos olhs plazens*, Lombarda et Bernart n'Arnaut, v. 3.

830 Elias Cairel, PC 133.6 vv. 19–27, référence à *Isabel* v.50.

831 Comtessa de Dia III, 7–8 et 22.

jouer entre les effets de l'intimité et de la publicité évoquées par sa chanson au lieu de contempler son amour.

Une intimité d'une autre sorte se manifeste dans la curieuse *tenso* entre les femmes (Alaisina Iselda & Carenza) qui porte sur le sujet par la négation : les conséquences physiques de la maternité semblent être l'un des inconvénients majeurs du mariage. Ces femmes (dames de la haute société) regrettent qu'après la grossesse le corps se transforme :

> *Que las tetinas pendon aval jos*
> *E lo ventrilh es ruat e 'nojos.*
> Alaisina Iselda & Carenza, vv. 19–20

> (Car les seins pendent par-dessous
> Et le ventre est ridé et laid). Tr. SN

Le sujet est exceptionnel, mais la forme tout à fait traditionnelle. A cause de la structure typiquement troubadouresque[832] du sujet inhabituel et du vocabulaire réaliste, il est difficile d'y voir un fond mystique ou allégorique. Ce qui n'empêche pas qu'il pourrait contenir quelques éléments mystiques, allégoriques ou religieux (les termes *coronat de scienca, lo Glorios*). Je suis inclinée malgré tout à prendre le poème comme une *tenso* « entre femmes » ou une parodie des discussions traditionnelles entre les troubadours masculins au cours desquelles la beauté féminine suit des prescriptions esthétiques invariables.

Le troubadour Giraut de Bornelh désigne son interlocutrice, *trobairitz* Alamanda comme *donzela bel'e blonda*, donzelle belle et blonde.[833] Dans les textes courtois, la prédominance et la préférence esthétique du blanc est très nette. Chrétien de Troyes affirme dans la bouche d'Enide que *Li meillor sont li plus sor* [blonds] (v. 968). Souvent, le blanc sert à désigner les parties du corps féminin, surtout le visage et les mains. Le goût du blanc s'associe à la clarté et la lumière. Les couleurs sombres représentent les ténèbres, l'ombre et la nuit, les puissances diaboliques, la vilainie et le péché. Le teint pâle symbolise aussi la richesse et l'oisiveté. La blancheur de la peau est ainsi très recherchée. Tout au long du Moyen Âge, la blondeur de la beauté était notamment aussi un signe de nobilité. [834]

L'appréciation pour la femme blonde se retrouve dans le portrait du troubadour d'Arnaut Maruelh dans lequel le blond signifie aussi jeunesse (*flors que nais, color fresca*), noblesse (*cortesia*) et sincérité (*motz verais, cor franc ses vilanatge*):

> *Plus blanca es que Elene,*
> *Belhazors que flors que nais,*
> *E de cortesia plena ;*
> *Blancas dens ab motz verais,*

---

832 Voir Bec 1995, 132.

833 Alamanda & Giraut de Bornelh, v. 18.

834 Duby voit une association entre ses valeurs et l'idéal blond de la dame, Duby 1988, 335–339.

*Ab cor franc ses vilanatge*
*Color fresc'ab saura cri.*
*Dieus, que'l det lo senhoratge,*
*La sal, qu'anc gensor non vi !*
Arnaut de Maruelh, *Belh m'es quan lo vens m'alena*, str. III, éd. Bec 1979, 210

(Elle est plus blanche qu'Hélène,
Plus belle que la fleur qui s'ouvre,
Et pleine de courtoisie.
Ses dents sont blanches et ses paroles sincères ;
Son cœur est franc, sans vilenie ;
Ses couleurs sont fraîches et ses cheveux blonds,
Que Dieu, qui lui donna la suzeraineté,
La protège, car je n'en vis jamais de plus belle.)

Concernant la signification des couleurs, Jaufre de Vigeois (entre 1170 et 1180) observe les mœurs « des grands » qui ont fait fabriquer des étoffes riches et précieuses, dont la couleur s'harmonise avec l'humeur de chacun.[835] Selon Batany, un signe possédant un rôle particulièrement important est celui de la couleur du vêtement. Cette couleur sert bien entendu à distinguer les divers ordres monastiques mais Batany propose que « l'opposition entre haute société et basses classes a pu être, au Moyen Age, celle d'un monde coloré et d'un monde terne, grisâtre, incolore. »[836] L'échelle des couleurs est considérable dans les illustrations des manuscrits par rapport aux textes. Les couleurs sont explicitement mentionnées dans le *sirventes* anonyme *Ab greu cossire et ab greu marrimen*, (classé dans les cas limites) où les vêtements de couleur blanche, jaune, vermeille, noire et bleue (*blanca, groga, vermelha, negra, blava*) sont listés avec l'or et l'argent (*ab aur et ab argen*).[837]

Dans la poésie des *trobairitz*, le mot *color* signifie plutôt la couleur du visage, le beau teint. Cette expression est donc également une référence indirecte à la jeunesse. De plus, l'épithète le plus courant de la *color* est *fresca* :

*Pretz e beltatz, jovenz, frescas colors.*
Carenza et Alaisina Iselda, v. 10

(Le mérite et la beauté, la jeunesse et les fraîches couleurs.)

Le vieillissement n'est définitivement pas un atout pour une dame. Même si la notion de *joven*, jeunesse, ne correspond nécessairement pas à l'âge biologique, mais à l'attitude mentale, la beauté idéale de la dame représente avant tout celle d'une jeune femme. Elle désigne probablement la disponibilité à l'amour. Le troubadour Elias Cairel lance des pointes à son interlocutrice, Isabella, en faisant allusion à son vieillissement. La réponse cynique de l'ami-poète est par ailleurs très rare et rompt instantanément le code courtois :

---

835 Jaufre de Vigeois, Histoire des Gaules, XII, 450.

836 Batany 1992, 168.

837 *Ab greu cossire et ab greu marrimen*, str. VI, Bruckner-Shepard-White, 104.

*Qu'en breu temps perdetz la color*
Isabella et Elias Cairel, v. 45

(Car dans un peu de temps vous perdrez votre teint.)

Souvent, la femme est considérée à travers le prisme du discours masculin, alors que dans les portraits faits par les *trobairitz* les idées de la beauté physique restent les mêmes. En ce qui concerne l'aspect moral de la beauté, la belle dame a toujours des qualités qui s'ajoutent à ses apparences. *Bon* s'utilise le plus souvent avec le mot *domna* en apostrophe (*bona domna*). Ainsi, il constitue une épithète sans grande valeur significative. On peut estimer que dans les textes *trobairitz*, *bon* est le plus souvent synonyme d' « agréable » ou de « ce qui plaît », mais peut aussi signifier « conforme à la morale » ou même « bien disposée » envers le poète-amoureux.[838] La *bontatz* (bonté) n'est pas définie par les *trobairitz* : le concept apparaît une fois dans le poème de Castelloza où il est associé à la fermeté.

*Car viu en bona fe*
*bontatz e ferm coratge.*
Castelloza II, v. 61–62.

(Car je vis en bonne foi,
valeur et fermeté de cœur.)

**Charme d'*avinen***

L'adjectif *avinen* signifie `avenant´, `convenable´, `gracieux´.[839] Le terme décrit souvent ce qui plaît par son aspect. Le mot *avinen* peut désigner un aspect en général ou certaines parties du corps. Comtessa de Dia désigne son ami par des termes courtois qui sont des caractères abstraits mais positifs :

*Bels amics, avinenz e bos*
Comtessa de Dia III, v. 17

(Bel ami, charmant et excellent)

Commençant la tenso, Alaisina Iselda flatte l'aspect de son interlocutrice, la dame Carenza :

*Na Carenza, ab bel cors avenenz*
Alaisina Iselda et Carenza, v. 1

(Dame Carenza, au corps avenant)

*D'avinen* désigne une action accomplie d'une façon gracieuse ou convenable :

---

838 Cropp 1975, 153–154.

839 Petit Levy, 37.

*E no'm par ges que'us sia d'avinen*
Domna et Donzela, v. 21

(Il ne me semble guère que cela soit convenable de votre part)

« Convenable » est naturellement directement lié aux conventions de la *cortesia*. Les deux voix féminines de la *tenso* reprennent le thème de la dame médiatrice entre les amants brouillés (voir les *tensos* entre Almuc et Iseut et entre Alamanda et Guiraut), brouille pour laquelle on devrait trouver une solution « convenable ». Le manque de la *cortesia* se traduit par l'emploi du terme *desavinen*. La nature de la communication mutuelle des amants apparaît dans le fameux poème de Comtessa de Dia *A chantar m'er* : si l'une (la dame) a assez de vertus, on peut s'attendre à ce que l'autre (l'ami) se comporte « convenablement » envers elle. Cela n'est pourtant pas le cas ici : le « je » poétique exprime la surprise causée par l'arrogance de l'ami. Malgré ses nombreuses bonnes qualités (à savoir *merces*, *cortesia*, *beltat*, *pretz*, *sens*, *paratge*, *fis coratges*), son ami se comporte froidement envers elle :

*Qu'atressi'm sui enganad et traia,*
*cum degr'esser, s'ieu fos desavinenz.*
Comtessa II, vv. 6–7

(Je suis trompée et trahie
comme si je n'avais pas le moindre charme.)

Même s'il la trahit et la traite de *vilanamen*, la *trobairitz* ne voudrait pourtant pas abandonner son ami. Au contraire, la louange courtoise s'inverse alors, puisque la *proeza,* le *pretz* et la *conoissensa* sont malgré tout adressés à cet homme arrogant. A la fin du poème, la *trobairitz* reprend sa propre louange : elle tente de convaincre son ami qu'elle n'est pas du tout *desavinen*, bien au contraire, et qu'à cause de toutes ses bonnes qualités elle devrait mériter l'amour. La chanson lui servira de messager et lui permettra aussi d'avertir son ami des dangers de trop orgueil, c'est-à-dire qu'elle lui rappelera l'importance de la modération dans son comportement.[840]

L'*orgueilh* dispose d'un statut ambigu dans les poèmes des *trobairitz*. Le mot désigne un sentiment aristocratique dû à la conscience d'une supériorité qui n'est d'abord pas contestée.

Dans un *ensenhamen*, on conseille à la dame de se montrer et se comporter un peu orgueilleusement, afin de donner une touche d'arrogance compatible à sa classe.

*E bona domna vueil*
*c'aia un pauc d'orgeuil…*
*…Dich e faich amoros*
*ab semblan orgoillos…*
*…Ben sai c'a nulla re*
*mas orguils non cove,*
*mas domna val mais*

---

840 Comtessa II, vv. 22–28 ; 29–37

*sos prez en mouz essais.*
Garin lo Brun, *Ensenhamen* vv. 369–382

Et je veux qu'une dame gentille
ait un peu d'orgueil…
…Les paroles et les gestes amoureux
au visage orgueilleux s'étonnent…
Je sais bien que
l'orgueil ne convient
à rien d'autre mais la dame vaut davantage ;
sa mérite après bien des épreuves. (trad. Cropp)

Mais trop d'*orgueilh* est humiliant pour autrui et il peut s'accompagner de démesure comme ce fut le cas pour l'ami de Comtessa de Dia.[841] A l'*orgueilh* s'oppose l'*umiltat*, sentiment en principe inconnu de la société aristocratique, mais très employé dans les relations ami-dame.[842] Chez les *trobairitz*, l'orgueil et l'humilité ne se distinguent pas par le *gender* : les deux vertus peuvent désigner les hommes et les femmes tandis que dans le monde religieux, l'*umiltat* est le fondement de toutes les vertus.[843]

### 5.4.2 La belle parure. *Vestidura*

Vêtements et parures sont l'un des moyens principaux de se distinguer par le sexe, par l'âge et par le groupe social. La noblesse se distingue par leur apparence et un certain mode de vie de la masse des simples hommes libres, sans parler des autres. Les codes vestimentaires font partie de l'ordre social ; les manuels et les pénitentiels condamnent ceux qui prennent l'habit de l'autre sexe ou de l'autre groupe social.[844]

La belle apparence n'est pas à négliger car elle peut même dédommager les erreurs morales :

*E si el' a fals cor ni trichador*
*Ab bel semblan deu cobrir sa folor.*
Maria de Ventadorn, vv. 31–32

Et si la dame a un cœur perfide et trompeur
Elle doit cacher sa folie sous une belle apparence.

---

841 Comtessa II.

842 *Sos cors umils contra'l vostr'ergulhos*, (Son cœur humble contre celui de votre orgueilleux), Domna & Donzela, v.36.

843 P.ex. Hugues de Saint-Victor, 1007–1010 ; *Los set sagramens*. – Denkmäler, éd. Bartsch, 306.

844 Voir, le *Deutéronome* (XXII, 5) qui interdit aux femmes de porter les habits d'homme. Les autorités de l'Église condamnent à partir du IV^e^ siècle ceux qui prennent des habits de l'autre sexe, Brown 1995, 318–347 ; Frédérique Villemur, « Saintes et travesties du Moyen Âge », *Clio*, numéro 10/1999, *Femmes travesties : un "mauvais" genre*, [En ligne], mis en ligne le 22 mai 2006. URL : http://clio.revues.org/document253.html. Consulté le 27 août 2008.

Le *bel semblan* ne désigne pas seulement l'aspect physique, mais aussi toute une attitude bienveillante qui sert à intensifier le désir amoureux.[845] Ches les *trobairitz*, le *bel semblan* et la *bela semblansa* désignent l'aspect agréable soit d'une femme soit d'un homme.

Quoi qu'il en soit, les *Ensenhamens* laissent supposer que les *domnas* et *donzelas* passent beaucoup de temps à leur toilette avant de sortir de leur chambre. Ces poèmes instructifs examinent en effet successivement les bonnes manières hygiéniques, le coiffage, l'embellissement du visage, la manière de rendre l'haleine suave, la clarification du teint, etc.

Dans ce corpus, les *trobairitz* s'occupent peu de questions vestimentaires. En général, les vêtements symbolisent la vie sociale, tandis que la nudité réfère à la sphère privée :

*Don ai estat en gran error,*
*en liech e quand sui vestida.*
Comtessa de Dia III, v. 8

(Ce dont j'ai souffert grande douleur,
aussi bien dans mon lit que quand je suis vêtue.)[846] Tr.SN

Et :

*que non la val ni vestida ni nuda*
Alamanda et Giraut, v. 60

(Qui ne la vaut point, avec ou sans parure.)

Dans le *planh*, l'auteur anonyme véhicule le motif de la belle parure. Il est intéressant de noter que le poème traite de la parure de l'ami décédé, donc celle d'un homme. En plus de ses apparences, son *gent arezar* et son *gai vestir* symbolisent toute une vie, dans une société avec laquelle il se réjouissait, dansait et chantait quand il était encore vivant.

*De totz quant vei ben paratz e vestitz*
*Dansant, chantant, alegres e pagatz*
Planh, vv. 25–26

(Tous ceux que je vois bien parés, bien vêtus,
Dansant et chantant, allègres et satifaits)

La belle parure était importante aux gens des cours, particulièrement aux dames « qui se montraient », mais aussi aux artistes qui étaient au centre des regards. Dans les biographies des troubadours, un joglar appelé Pistoleta, est accusé d'être « de pauvre apparence », ce qui est en parfaite concordance avec

---

845 Cropp 1975, 166–167.

846 Au moyen âge, on dormait généralement nu.

ses autres qualités non-courtoises : ce fut un homme de « peu de grâce » et « de faible valeur ».[847]

Quant aux femmes-troubadours elle-mêmes, elles sont représentées dans les miniatures des manuscrits médiévaux bien vêtues, dans la parure d'une dame noble.[848] Ces illuminations désignent un idéal (et non comment ces dames étaient en réalité) mais articulent quand même une conception de *domna* et de *trobairitz*. La dame ne doit pas demeurer chez elle, mais se montrer en public pour faire admirer sa beauté et sortir bien habillée, mais de façon que la forme du corps ne soit pas trop cachée.[849] Les moralistes critiquent bien évidemment l'amour des femmes pour leurs vêtements, lorsqu'il relève de la vanité. Pour certains, les habits constituent un signe tangible de la luxure, péché mortel. Par la suite, des mesures sont prises contre les excès vestimentaires : des édits et statuts municipaux somptuaires voient le jour, mais les interdits vestimentaires sont critiqués ou négligés. Les défenseurs médiévaux disent que les vêtements féminins préparent au mariage et au renouveau, et devraient donc être signe de valeur et de vertu. Selon une noble bolonaise du XV$^{e}$ siècle, Nicolosa Sanuti, la femme s'intéresse à la mode car la mode dispose le seul moyen qu'elle a pour manifester son rôle social.[850]

Le *sirventes* « *Ab greu cossire et ab greu marrimen* » (groupé ici dans les cas limites) traite du sujet vestimentaire, sert de réponse aux statuts qui limitaient la luxe des habits et est adressé au roi d'Aragon et au pape dans l'espoir de pouvoir annuler la loi. La pièce est attribuée au troubadour Peire Basc dans le manuscrit, mais du fait de son sujet vestimentaire, on propose parfois que l'auteur soit une femme. En outre, l'auteur semble chanter notamment la magnificence de l'habillement des femmes et il (ou elle) utilise en tant que sujet grammatical des formes féminines telles que *cascuna* (chaque femme) et *donas e donzelas*.[851] Le registre et la forme sont ceux de grand chant courtois. Sans l'attribution du manuscrit à P[eire] Basc (attribution bien entendu éventuellement fautive), le poème serait sans doute accepté dans le corpus des *trobairitz*.

Les critiques visent tout autant les hommes et leurs façons de s'habiller. A travers le vice de vanité, le XIII$^{e}$ siècle met l'accent sur la coquetterie et les excès vestimentaires. A la fin du siècle, la coquetterie-orgueil conduit à la coquetterie-luxure, parce que les nouveaux riches des cités ont la possibilité de la pratiquer. Les auteurs du siècle suivant insistent sur le bien-être que la femme doit instaurer au sein du foyer. Les représentations artistiques et littéraires du XV$^{e}$ siècle attribuent particulièrement deux péchés aux femmes, l'un traditionnel, celui de luxure, l'autre nouveau, celui de paresse.[852]

---

847 *Vida* de Pistoleta, BS, 491 : 2.

848 Voir, A. Rieger 1985, 385–415.

849 Verdon, J., 1999, 21.

850 Le traité de Nicolosa Sanuti est analysé par Kovesi Killerby 1999.

851 *Ab greu cossire et ab greu marrimen,* v. 19 et 35, Bruckner-Shepard-White, 102–104.

852 J. Verdon, 1999, 8.

La beauté physique est décrite dans les *vidas* et dans les poèmes de la même façon. Une femme idéale est belle, noble et jeune (*bella, gentils et joves*)[853]. La beauté et l'image corporelle des *trobairitz* sont pourtant bien présentes dans les textes biographiques par l'intermédiaire de remarques très générales, comme *beltat* (7 occurrences) ou *avinen* (3 occurrences). Les remarques concernant les parties du visage manquent totalement dans les *vidas* et *razos*. Quant au corps, seule la *razo* de Maria de Ventadorn en offre une description briève. Curieusement, sa beauté corporelle est dite venue de Dieu.[854] L'auteur anonyme de la *razo* rappelle ainsi que la beauté mondaine est d'origine divine, ce qui a pour conséquence de mettre en valeur rhétoriquement la beauté de la *trobairitz*. Ce type d'intervention religieuse est pourtant extrêment rare dans les *vidas* et les *razos*.

On ne trouve ni dans les *vidas* ni dans le discours poétique la traditionnelle *descriptio puellae* détaillée usant de métaphores comme les fleurs de lys, de roses et d'aubépines, mais les apparences féminines sont de toute façon beaucoup plus mises en valeur que la beauté de l'ami dont on n'a aucune désignation chez les *trobairitz.* Les hommes doivent se contenter de locutions comme *bel dous amis* ou *ami bel semblan*. Ces locutions ne disent en fait rien de leur apparence mais sont des marques d'une attitude agréable envers la dame. Si les désignations des femmes peuvent également être plus ou moins stéréotypées, elles révèlent néanmoins l'idéal et les caractéristiques principales d'un habitus socialement et poétiquement approprié.

## 5.5 Valorisation affective. Expression de l'affectivité de la joie et de la souffrance

Le vocabulaire courtois peut être amoureux, militant, satirique, religieux ou érotique, mais il contient toujours des éléments de sentimentalité.[855] De tous les termes repérés, seule la dénomination *domna* avait plus d'occurrences (44) que le mot *amor* (35) (voir appendice II : I et II : III). Également le groupe thématique de mots associés à l'amour était le plus représentatif (17%) de tous les mots repérés. Les états extrêmes qu'éprouve l'amoureux dans la poésie des troubadours sont *joi* et *dolor.* Le rôle de ces affectifs est aussi de libérer des tensions psychiques, qui s'extériorisent sur le mode de l'émotion, et l'assimilation avec l'action représentée (induisant sympathie, compassion, colère etc.). L'expérience cathartique permet une décharge d'un trop plein d'affects. Psychologiquement, la poésie a la possibilité d'offrir cette prime d'assurance qui neutralise l'angoisse ressentie. En ce sens, les

853 P.ex. *Razo* de Richart de Berbezill, BS, 153 : 3.

854 Maria de Ventadorn., *Razo*, BS, 3 :212.

855 Kristeva 1983, 353.

sentiments désignent des symboles et des conventions qui sont connus et articulés socialement.[856]

### 5.5.1 La joie d'amour

L'amour est envisagé comme le sentiment affectif, souvent passionné, qu'éprouvent l'une pour l'autre deux personnes. L'amour réciproque est devenu le courant dominant aussi chez les scolastiques.[857] Plus encore que le terme « amour courtois » (*amor cortes*), la notion de la *fin'amor* ou plus rarement *vraie amor* ou *bone amor* semble essentielle.[858] Le concept *fin'amor* en soi n'est pas central chez les femmes-troubadours et on ne le trouve qu'une fois.[859] Néanmoins, elles parlent de l'*amor* et utilisent abondamment le verbe *amar*. Quant aux dénominations, on y trouve les dérivés *amador, aman* (désignant l'amant) et le féminin *amairitz* (amante). Ce champ sémantique n'implique pas nécessairement l'existence de relations intimes car l'*amor* n'est pas toujours un amour fatal, il est aussi une vertu sociale, une élégance qui distingue la noblesse. On oublie souvent qu'il s'agit d'un jeu ou d'un divertissement, fait qui est rapporté par les contemporains. La *vida* de Sordel, troubadour italien, raconte que le troubadour et une comtesse s'enamourent « mais en manière de divertissement ».[860] Il est important de retenir que dans les scènes d'amour fou, l'hyperbole est utilisée pour exprimer l'admiration ou pour souligner, mais qu'elle est aussi employée pour ridiculiser, ce qui crée souvent l'ironie.[861]

Avec l'*amor*, c'est aussi l'*amistat* qui associe les personnes. La sémantique des mots est mêlée et il est souvent impossible de dissocier leur signification.[862] Si la nature exacte de l'*amor* et d'*amistat* nous échappe, c'est surtout *amistat* qui désigne le plus souvent les liens de virile amitié, c'est-à-dire des liens entre hommes, en dehors de la littérature troubadouresque. [863] Cependant, *amistat* peut être éprouvé entre des personnes du même sang, des proches ou des per-

---

856 Lutz et White distinguent les concepts d'anglais d'*emotion* et de *sentiment* : *emotion* désigne la vie affective privée tandis que *sentiment* traduit les modes et les symboles affectifs socialement articulés, Lutz & White 1986, 409.

857 De la conception idéologique de l'amour (differences entre Eros, Philia et Agape chez les philosophes et les théologues), voir Chydenius 1977, 9-15.

858 Voir, Cropp 1975, 380–381.

859 Domna H. & Rofin, v. 58.

860 *E s'enamoret de la moiller del comte, a forma de solatz, et ella de lui, Vida* de Sordel, A :4, BS, 562.

861 Gaunt 1989, 17.

862 Voir p.ex. Brunetto Latini, *Comment nos devons amer noz amis*, II : CIII, éd. Carmody, 288.

863 La puissance de cette amitié masculine au moyen âge est immense, Duby 1985 ; *Ami et Amile* est une légende du Moyen Age ayant pour sujet l'amitié exceptionnelle entre deux hommes. Édition moderne dans Peter F. Dembowski, Les Classiques Français du Moyen Age, Paris, 1987. Études : Dufournet, Jean, éd., *Ami et Amile, une chanson de geste de l'amitié*, Paris, Champion, 1987; LeGros, Huguette, « *Ami et Amile* : Compagnonnage épique et/ou Amitié spirituelle » dans *Bien Dire et Bien Aprandre : Revue de médiévistique*, 1988, pp. 113-129.

sonnes n'appartenant pas à la même famille.[864] Dans ce dernier cas, il existe entre deux personnes (ou plus) des liens spécifiques qui dépassent ceux qui les unissent aux autres personnes. D'autre part, le terme *caritat* (amour orienté vers Dieu) n'a aucun rôle dans la notion de l'amour des troubadours. Dans cette perspective, le couple lexical *amor-amistat* des troubadours se rapproche de celui de Cicéron qui dans son œuvre *De amicitia* assimile les notions de l'amour et celle de l'amitié. Selon Cicéron, l'un et l'autre en effet dérivent du verbe aimer (*amare*). Cicéron souligne qu'il n'est pas d'amitié sans vertu et que c'est dans la vertu que résident l'accord général de toutes choses, la stabilité et la constance.[865] L'amour est au fondement premier de la sympathie réciproque. Une telle conception a été réadaptée depuis le début du XII^e^ siècle.[866] En effet, selon Cicéron, l'amour est consolidé par le service rendu par l'ami, dans la mesure où ce service est désintéressé.[867] Les troubadours partagent ce point de vue, mais le service courtois est traditionnellement considéré comme un héritier du système féodal.[868] D'après Fumagalli Beonio Broccheri, *De amicitia* fut très lu au Moyen Âge spécialement parmi les clercs et les dames.[869] Il est donc possible que ses idées aient été diffusées à un certain niveau dans la littérature courtoise, mais il est impossible de reconstruire les idées cicéroniennes systématiquement sur la base de ces sources qui se soucient si peu de définir ou de traiter d'une façon uniforme des thèmes qu'ils véhiculent, par exemple *amor-amistat*. Comme les autres mots du champ sémantique, *ami* et *amia* acquièrent une valeur courtoise jusqu'au XII^e^ siècle et les troubadours ont fait de l'*amistat* un synonyme de l'*amor*.[870]

Dans la poésie des troubadours, la dame expose publiquement ces liens privilégiés par le terme *merce*, notion qui désigne une attitude favorable à l'égard de l'éventuel « ami » et qui se traduit par des gestes, des objets ou des actions. Respectivement, avant que la dame ne donne à son éventuel ami le droit de lui faire la cour, celui-ci doit se montrer pour sa part *amoros*[871]. Il s'agit donc d'une réciprocité des moyens permettant d'entrer en communication avec autrui. Tous les termes du champ sémantique (*amor-amistat*) sont en effet imprégnés de cette réceptivité ainsi que certaines dénominations (*entendidor, pregador, servidor, vavassor*).

---

864 Voir le concept de l' « ami charnel », M. Bloch 1989, 183.

865 Cicéron, De amicitia, 100 :110.

866 D'après Chydenius, c'est surtout Abélard qui diffuse cette conception, Chydenius 1977, 11.

867 Cicéron, De amicitia, 26–29 :65–67 et 61 :86.

868 Voir, par exemple M. Bloch 1989, 431 ; Zumthor 1972, 471.

869 Fumagalli Beonio Broccheri 1991, 197.

870 *Amistansa, amistat*, `amitié´, `amour´, Petit Levy, 19 ; Cropp 1975, 398.

871 Domna & Donzela, vv. 47–48.

Dans le sens anthropologique,[872] le don transmettrait une valeur utile en échange de l'amitié, et la réciprocité ajouterait la confiance soit sur le plan affectif, soit au niveau des échanges de biens ou de réputation. Cette idée générale de la réciprocité du don s'articule autour de la *merce* de la dame et du chant du troubadour. Les troubadours reçoivent un contre-don pour leur talent et qu'ils mettent au service de ceux qui les sollicitent et les accueillent. En échange du prestige octroyé, le groupe social réclame la transmission de l'idéologie.[873] Dans cette échange de l'amitié (ou de la bienveillance), comme nous l'avons vu, la fidélité est la première vertu du véritable ami. Dans tous les cas, la rupture de l'*amistat* est un comportement sévèrement jugé : il s'agit d'une *traïson*. La *fezaltat* (fidélité) est une valeur liée au système féodal ; elle rend d'abord compte des rapports entre le suzerain et ses vassaux, puis entre les amants ce qui se traduit surtout dans le plan affectif. Une telle valorisation n'empêche pas les trahisons : les textes contiennent en nombre des *trachidors* dont le *cor* est *truan*. Le vocabulaire qui désigne les modes de l'infidélité est abondant : *falhensa*, *felonia, tricharia, truandaria* et les dérivés.

Les amants littéraires expriment leur attachement à la fois émotionnellement, physiquement et moralement. L'amour est associé à la joie (*joi)* qui transmet le plaisir amoureux, la joie de vivre, la joie de chanter et à son opposé, à la douleur (*dolor*). Les notions voisines de *joi* (dérivées du lat. *gaudium, gaudere*) sont *gaug, joia, jauzimen, jauzir* et *jai*. Pourtant, les *trobairitz* choisissent le plus souvent *joi* dans ce groupe sémantique, comme c'est aussi le cas chez les troubadours.[874] Parallèlement à celui de la *fin'amor*, aucun concept courtois n'a suscité autant d'intérêt ni n'a soulevé autant de controverses que la notion de *joi*.[875]

La gaieté était une qualité considérée comme indispensable pour un noble, la tristesse étant réservée à la vilainie. Seuls les chagrins d'amour et les lamentes ritualisées (*planhs*) étaient autorisés dans la lyrique. D'autres soucis mentionnés (économiques, sanitaires, relations avec les autres) sont rares et se manifestent plutôt dans les *vidas*. La jovialité des hommes fut désignée par l'adjectif *gai*. La gaieté de la dame est notée par l'adjectif *gaia*. L'adjectif *gai* signifiant gai, joyeux, riant[876] évoque un aspect rayonnant, une qualité devenue un stéréotype des portraits courtois.

Chez les troubadours, *coinde* signifie joli, gracieux, aimable.[877] Le terme ne s'emploie jamais indépendamment mais en association avec un autre adjectif :

---

872 Les concepts du don et de la réciprocité ont été lancés en 1922 par Bronislaw Malinowski (Les Argonautes du Pacifique). En 1923, Marcel Mauss publie L'essai sur le don où il montre que toutes les sociétés humaines ont une économie régie par la réciprocité des dons (les obligations de donner, recevoir et rendre).

873 Cette idée du prestige octroyé vient de Miralles & Pòrtulas 1998, 16.

874 Cropp 1975, 468.

875 Cropp 1975, 334–353.

876 Petit Levy, 200 ; Raynouard III, 446.

877 Petit Levy, 82.

*Una domna coind' e valens.*
Domna H. et Rofin, v. 3

(Une dame jolie et noble).

Le plus souvent, l'adjectif associé à *coinde* est *gai,* ce qui renforce l'aspect joyeux de la dame et le fond d'allégresse de la *cortesia* dont nous avons un exemple chez les *trobairitz* :

*Per qu'ieu sui coindet'e gaia*
Comtessa I, v. 4

(Et c'est pour cela que je suis aimable et gaie.)

En principe, le chant, l'amour et la joie sont inséparables l'un de l'autre. D'après Julia Kristeva, « le chant des troubadours est une inscription la plus immédiate de la jouissance, il est déjà un transfert, une aspiration de l'affect ».[878] Cet état affectif est manifesté souvent au début de la chanson, comme une initiation. Comtessa de Dia invite ainsi ses auditeurs :

*Fin joi me don'alegransa :*
*per qu'ieu chan plus gaiamen.*
Comtessa de Dia IV, vv. 1-2

(La joie parfaite me donne l'allégresse :
c'est pour cela que je chante plus joyeusement.) Tr. SN

Egalement, la douleur d'amour se traduit comme un mobile expliquant la nécessité de chanter :

*A chantar m'er de co qu'ieu non volria,*
*tant me rancur de lui cui sui amia.*
Comtessa de Dia II, vv. 1–2

(Il me faut chanter ce que je ne voudrais pas,
car celui dont je suis l'amie me donne tant de souci.) Tr. SN

Après avoir perdu la joie pour une raison ou une autre, les troubadours peuvent perdre leur capacité et leur volonté de chanter. Le troubadour Raimon Jordan perdit « joie, rire, chant et gaieté » quand il fut mis au courant de la mort de sa dame. En outre, on dit qu'il ne monta plus à cheval et ne se mêla plus aux gens distingués.[879] La joie désigne donc toute un cadre de vie ; l'équitation et les gens raffinés s'associent à la mode de vie des châteaux et des chevaliers. La jovialité en soi est une qualité réservée à la noblesse. Il ne faut pas oublier qu'un troubadour était un artiste, un « artiste de variété » dont la fonction était d'élever soi-même et ses auditeurs au-dessus des sujets quotidiens. Un tel acte se réalisait à l'aide de sentiments expressifs comme *joie* et *dolor*.

---

878 Kristeva 1983, 349.

879 *Vida* de Raimon Jordan, version ABIK, BS, 161-163.

### 5.5.2 Désir et souffrance

Pour ces personnages, l'*amor* est *desir*. Issu du latin *desiderium*, le terme exprime en ancien occitan `souhait, besoin, désir, concupiscence´ etc.[880] Dans la poésie des troubadours, le mot *dezir* ou *dezirier* a comme objet l'amour ou une personne (dame/amant). Le terme indique constamment la nostalgie d'amour réalisé ou innassouvi, et implique dans ce dernier cas un sentiment de frustration. Autant ou même plus que le mot désir, les troubadours utilisent le terme *talan* (tiré du latin *talentum* (poids, don de nature, état d'esprit)[881] pour évoquer un désir amoureux. Le troisième synonyme pour cette faculté est *enveja* (lat. *invidia*, animosité[882]). Ces valeurs psychopoétiques s'utilisent de la même façon chez les *trobairitz* que chez les troubadours : elles sont associées souvent au mot *cor* (cœur) et il semble qu'il n'y ait pas beaucoup de différences entre elles.[883] Tous ces termes se retrouvent dans la strophe de la *trobairitz* Clara d'Anduza qui expose la faculté générale du *desir*, affectif à la fois doux et douloureux :

*Ni'l dous desir qu'ieu ai de vos major,*
*Ni l'enveja ni'l desir ni'l talen.*
Clara d'Anduza, vv. 11–12

(Ni rendre plus grand le doux désir,
non plus que mon envie, mon souhait et ma tentation.) Trad.SN

C'est le désir ou l'amour qui font *languir* l'amoureux ou l'amoureuse.[884] L'absence ou l'obstacle sont génératrices de frustration et d'angoisse ; les amants séparés *sospirent* et *sofrent* (soupirent et souffrent). Le vocabulaire des lamentations est abondant : on dispose de *plor* et de sospir (de larme et de soupir). Quand il s'agit d'une situation émotionnelle, autant que dans le cas d'une description portant sur le phénomène mental, on désigne ses manifestations physiologiques : quand quelqu'un est triste, on dit qu'il pleure, se plaint ou soupire.

*Amics, tant ai d'ira e de feunia*
*Quar non vos vei, que quant ieu cug chantar*
*Planh et sospir, per qu'ieu non puesc co far.*
Clara d'Anduza, vv. 26–28

(Ami, j'ai tant de peine et de ressentiment
de ne point vous voir que, quand je pense chanter,
je pleure et soupire.)

---

880 FEW III:53 ; Raynouard III : 40.

881 FEW XIII : 36.

882 FEW IV : 799.

883 Cropp 1975, 274.

884 Castelloza IV, v. 24.

Les larmes sont fréquentes car les troubadours pleurent (le substantif *plor* signifie en effet « lamentation », larme et complainte[885]) souvent. Bien évidemment, l'expression s'utilise surtout dans les *planhs*. L'auteur anonyme du *planh* unique dans le corpus désigne ses gestes de douleur d'après les conventions : les gestes qui expriment le désespoir révèlent des sentiments et des états intérieurs liés exclusivement au domaine de la douleur et de la souffrance, tant morale que physique. Codifiés par une longue tradition littéraire et iconographique, ils offrent une lecture plus immédiate.[886]

*Ab lo cor trist environat d'esmai*
*plorant mos uelhs e rompent los cabelhs,*
*Sospirant fort, lassa, comjat pendrai*
*De fin'amor e de totz sos conselhs.*
*Planh* vv. 1–4

(Le cœur triste, dévoré d'ennui,
les yeux en larmes, m'arrachant les cheveux
et poussant de forts soupirs, hélas, je prendrai congé
de fine amour et de tous ses conseils.)

L'*amor* est souvent *enoios*, il apporte *destric* (hésitation, délai, peine, dommage), *feunia* (félonie, chagrin, tristesse, ressentement), *afan* (tourment, peine, chagrin) et même *iratz*. Les amants qui vivent un amour coupable sont contraints de se cacher.[887] Ainsi l'*amor* peut entraîner la *jalosia* du mari trompé ou de la dame quittée et le soupçon des groupes collectifs des *lausangiers* et des *envejos* qui guettent les amants.

Si on accepte la distinction entre la douleur et la souffrance, les troubadours parlent plutôt de la souffrance réservée à des affects ouverts sur la réflexivité, le langage et le rapport aux sens que de la douleur corporelle.[888] Pourtant, certains médecins médiévaux préviennent des conséquences de l'abstinence sexuelle : les maladies et la mort subite ont été attestées chez les veufs, les religieux et les vierges. Paterson remarque qu'à cette lumière, la maladie d'amour ainsi que les *dolors*, *penas* et *sofrensas* des troubadours (et des *trobairitz*) peuvent être aussi bien des manifestations de quelque sorte de symptômes physiologiques ou psychosomatiques.[889]

Dans tous les cas, la douleur (souffrance) et le plaisir alternent dans les poèmes, s'entrelacent parfois, mais ils ne peuvent s'imaginer que relativement

---

885 Petit Levy, 298.

886 Les cris et les larmes, l'arrachement des cheveux sont des réactions émotionnelles caractéristiques face à la douleur depuis l'Antiquité. Voir, De Martino, Ernesto, Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria, Torino, Einaudi, 1958. Les expressions de deuil typiques à la région méditerranéenne sont souvent très expressives, même excessives. Voir p.ex. le début d'une *razo* de Peire Vidal, *razo* C : 1–3, BS, 368.

887 Le terme *celan, celar*.

888 Ricœur Paul, La souffrance n'est pas la douleur. Autrement, no 142, 1994, 59-60, cité dans Danou 2006, 282–283.

889 Paterson 1993, 273.

l'un à l'autre. Cette tension douloureuse ne trouve pas forcément sa résolution dans le plaisir sexuel que le substantif joie (*joi*) et, plus ou moins ouvertement, le verbe *jauzir* (jouir) célèbrent. Les histoires d'amour inassouvies ou vues comme telles sont en même temps montrées et masquées par la plainte douloureuse.[890] Cette faculté n'est pas *gendered* comme on a tendance à le croire : les *trobairitz* n'utilisent pas plus cette rhétorique de douleur que les troubadours.[891] On doit pourtant admettre que peu de *cansos trobairitz* représentent l'état d'âme d'une femme à la fois amoureuse et contente, comblée de joie. Quand les *trobairitz* parlent du bonheur né de l'amour, tristesse, douleur et inquiétude sont souvent présentes. La seule exception du corpus est la *canso Ab joi et ab joven* de Comtessa de Dia qui véhicule uniquement des thèmes de l'amour et de la joie sans ton mélancolique.

Parfois, les amours suscitent des catastrophes.[892] A propos de tel sentiment, il s'agit de l' « amour passion » ou de l' « amour fou », que les troubadours appellent *fol'amor*. Le terme de passion a gardé pendant tout le Moyen Age la valeur de « souffrance » mais les écrivains courtois n'en ont pas besoin ; ils peuvent, si besoin est, charger le mot amor d'un coefficient de manière d'agir qui s'écarte de la juste mesure et de la convenance, c'est-à-dire, celui de la *desmesura* et de la *follia*. Il est connu que l'outrance dans les sentiments (ce qui est l'excès d'amour) fut cause de la peine :

> *E s'el, domna, per sobramar,*
> *vos fetz de ren vostre pessar*
> Azalais d'Altier, vv. 73–74
>
> (Et si lui, par excès d'amour,
> fut cause de votre peine)

Les amants tentent de « se modérer », mais ils se montrent le plus souvent l'objet de pulsions irrésistibles. Ce type de l'amour folie ou l'amour-maladie était connu déjà dans la littérature de l'Antiquité, surtout chez Ovide, l'auteur latin peut-être le plus apprécié du XII$^{e}$ siècle. L'amour excessif est cependant considéré depuis l'Antiquité comme malfaisant pour entre autres des raisons médicales. Suivant cette tradition les clercs médiévaux préfèrent l'*affectus* à l'amour.[893] (Sur le terme *maritalis affectio*, voir aussi p. 64)

---

890 Danou 2006, 283.

891 "Castelloza en tant que femme n'est probablement pas plus `masochiste´ que Bernard de Ventadour en tant qu'homme", Bec 1995, 76–77.

892 Voir, Susanna Niiranen, "Troubadours, Obsessive Love and the Motif of Eaten heart", conférence donnée dans Emotions and Gestures. International Medieval Congress, Leeds, UK, 10$^{th}$-13$^{th}$ July 2006.

893 Klapisch–Zuber 1989, 337; Duby 1996, 1405–1406.

## La mort

Les grandes polarités thématiques sont représentées par les troubadours à travers une série d'oppositions : celles de la joie et de la souffrance, de la courtoisie et de la vilainie, de la présence et de l'absence, de la sensibilité et de la rationalité. La plus extrême est pourtant l'opposition entre la vie et la mort, qui chez les troubadours se traduit par une polarité entre l'amour et la mort.

La liaison étroite qui rattache l'amour et la mort est associée à la conception de l'amour-passion (*amor fol*) en tant qu'état exagéré. Il s'agit d'une disposition amoureuse souvent contrariée et tellement intense qu'elle fait l'effet de conduire à la folie ou à la mort. Il peut s'agir d'un amour interdit lié à la transgression et donc à une expérience extatique, sacrée, exceptionnelle dont la fin n'est jamais la vie commune.[894] L'idéal d'amour du commun des mortels se calque sur cette forme hyperbolique.

Chez les *trobairitz*, l'amour ne suscite pas les catastrophes ou les tragédies comme chez les troubadours comme en témoignent les œuvres compilées postérieurement dans les *vidas,*[895] mais plutôt de l'affliction, de l'inquiétude et du désespoir. Comme chez les troubadours, c'est l'amour qui est la cause de la mort et la raison se trouve en l'amie :

> *Mortz sui, si l'ai perduda*
> Isabella & Elias, v. 55
>
> (Ma mort est certaine si je l'ai perdue)

Ou en l'ami :

> *Anz tem que'm n'er a morir,*
> *pos vei qu'ab tal autra renha*
> *c'ab tal autra regna*
> *don per mi no's vol partir.*
> Castelloza, 8–10
>
> (Je crains au contraire
> qu'il m'en faudra mourir
> puisque je vois qu'il vit avec une autre
> qu'il ne veut pas quitter pour moi.)

Ou simplement dans le souci d'amour :

---

894 Voir p.ex. La *vida* du troubadour Guilhem de Cabestanh, les versions B, C, D dans BS, 531–549 qui reprennent le thème de la mort partagée entre les amants. Cette *vida* du XIII$^{e}$ siècle raconte la légende du cœur mangé : le troubadour aime une dame; le mari jaloux le fait tuer et sert son cœur, arraché et cuisiné, à manger à sa femme. On trouve déjà ce thème dans un conte du Punjab, ainsi que dans le *Roman du Châtelain de Coucy* attribué à Jakemès, dans un conte du *Novellino*, recueil italien, ou encore dans le *Décaméron*, IV, 9 de Boccace.

895 Voir p.ex. Les *vidas* de Jaufre Rudel, de Guilhem de Cabestanh et de Guillem de la Tor.

*Que morta m'an li consir.*
Castelloza, v. 12

(Car le souci m'a tuée.)

Pourtant, par l'amour et par le chevalier vaillant, il est possible de vaincre la mort :

*Domna, si·us plas, tot qan fes d'agradatge*
*lo cavalliers, qe per sa galiardia*
*garde·ls autres de mort e de dampnatge*
*li moc d'amor.*
Domna H. & Lanfranc, vv. 17–20

(Dame, avec votre agrément : tout ce que fit volontiers
le chevalier, qui, par sa vaillance
sauva les autres de mort et de dommage,
lui venait d'amour.)

Malgré le nombre assez élevé d'occurrences du champ lexical de la mort dans le corpus, l'emploi des mots *mort* et *morir* est avant tout de nature rhétorique. Il n'est pas surprenant de constater que le vocabulaire portant sur l'affliction et la mort est bien représenté dans le *planh* unique du corpus (22%) de l'ensemble « Affliction ». Dans tous les autres cas, sauf le *sirventes* de Gormonda, la mort s'associe à l'amour. Dans le *sirventes* mentionné, c'est le sort réservé aux hérétiques.

L'art de la cour est un art du raffinement, mais en même temps un art lyrique qui dévoile une intensité des sentiments exprimant une inquiétude (souffrance) ou une joie sur la réciprocité des sentiments envers la personne aimée et ayant pour but de les partager avec l'éventuel auditeur. Dans une relation affective (même littéraire), il est important de se démontrer continuellement son attachement. Ce sont de telles attitudes qui nourrissent l'amour et qui permettent de construire et de maintenir une relation mutuelle. Dans la tradition troubadouresque, l'attachement entre les amants s'exprime par certains termes et conventions pré-établis (dénominations, *senhals*, adressement/*envoi*, vocabulaire et thématique affectifs, ainsi que mouvement de mélodie). Ce sont des codes et des expressions qui entre eux peuvent avoir un tout autre sens que dans la réalité mais qui, dans ce jeu poétique, montrent la place de chaque joueur/participant. D'une manière compréhensible, le rôle des valeurs affectives est moindre dans les *vidas* et les *razos* (voir appendice III).

### 5.5.3 Les ennemis de l'amour et de la *cortesia*

Dans une société profondément hiérarchisée, le spectacle de la puissance et de l'opulence engendrait non le ressentiment mais la résignation, une notion implicite. Dans la poésie des troubadours, ce sentiment est esquissé par des groupes collectifs de gens non-courtois : *lauzengiers, gelos, envejos*, qui sont des calomniateurs, jaloux et envieux. Leur objet d'envie est l'amour ou la relation devenue publique des amants. Contrairement aux troubadours, les *trobairitz*

font rarement allusion à ces personnages : les *lauzengiers* sont mentionnés dans une *canso* de Comtessa de Dia et celle de Clara d'Anduza et dans une *tenso* entre Isabella et Elias[896]. Concernant le/les *gelos* le seul exemple est celui d'une *canso* de Comtessa de Dia (IV). Dans ces rares exemples, les *lauzengiers* et *gelos* sont surtout des médisants dont le parler malintentionné s'oppose à la joie des *fins amans*.

*E vos gelos, mal parlan.*
Comtessa IV, v. 17

(Quant à vous, jaloux, médisant.)

Li lauzengier e'l fals devinador,
*Abaissador de joi e de joven*
Clara d'Anduza, vv. 3–4

(Les lauzengiers et les espions perfides
Qui font dégrader la joie et la jeunesse.)

*Abaissador de joi e de joven* fait référence à un concept spécifique des troubadours, *joven*,[897] qui s'associe souvent avec *joi* comme dans la citation précédente. Sans se prononcer sur les origines du concept, il s'agit d'une notion beaucoup plus complexe que `jeunesse´ dans le sens de l'âge biologique. [898] La notion suppose une jeunesse d'esprit et une attitude ouverte et vitale que les troubadours attribuaient aux dames.[899] Dans l'œuvre de Bertran de Born, on trouve quarante-trois occurrences de ce concept.[900] Néanmoins, le concept a peu de valeur dans le corpus des *trobairitz* et il y reste abstrait et difficilement définissable. Exception faite de la *tenso* d'Alaisina Iselda et Carenza où il est associé à la beauté et aux fraîches couleurs et désigne vraisemblablement la vraie `jeunesse´,[901] *joven* s'associe ailleurs à un des concepts essentiels, *joi*, qu'il semble renforcer. Toutefois, les *lauzengiers* sont ceux qui diminuent cette joie par leur médisance :

*Li lauzengier mal dizen*
Comtessa IV, v. 10

(Ces lauzengiers médisants.)

*Li fals lausengier truan*

---

896 C'est cette tenso que Bec oublie en citant des textes des *trobairitz* qui mentionnent les *lauzengiers*, Bec 1995, 108, note aux vers 5–16.

897 `Jeunesse; fig. mérite, grâce, amabilité´, Raynouard, III:594.

898 Selon Cropp, *joven* a des traits communs avec le concept arabe de *futuwwa* qui évoque libéralité et accueil, fidélité et honneur, répression sexuelle et vie pure Cropp 1975, 413.

899 Cropp 1975, 421.

900 Brunel-Lobrichon & Duhamel-Amado 1997, 109.

901 Alaisina Iselda & Carenza, v. 10.

*e lor mals diz no m'esglaia*
Comtessa IV, vv. 6–7

(Les lauzengiers faux et vils
leurs médisances ne m'effraient pas.)

On a aussi vu une connexion entre les *gelos* et *envejos* concernant les maris jaloux. La surveillance exercée par les proches se justifie par le fait que la fortune du maître est d'une certaine façon propriété commune, y compris l'épouse. Concernant les *trobairitz*, une telle interprétation a été proposée par Pierre Bec dans les cas de Comtessa de Dia où elle blâme le/les *gelos* et dans la *cobla* anonyme *Dieus sal* où le terme *envejos / enuejos* peut désigner un mari jaloux.[902]

[902] Comtessa de Dia IV, Bec, 1995, 118 note aux vers 5–16 et 17 ; *Dieus sal*, Bec, 1995, 114, note au vers 8.

# 6 CONCLUSION

La poésie courtoise des *trobairitz* décrit et raconte peu. Les expressions concernant la dimension spatio-temporelle sont rares. Les antithèses des troubadours que l'on a présentées dans la p. 20 [cultures laïque-ecclésiastique, du Nord-du Sud (régions d'Oïl et d'Oc), aristocratique-roturière, masculine-féminine] n'ont que des résonances faibles : la polarité entre les idéologies laïques et ecclésiastiques est seulement évoquée dans le *sirventes* politico-religieux de Gormonda. Le poème comprend aussi des toponymes significatifs du point de vue religieux (les villes de Rome, d'Avignon, de Toulouse et de Damiette en Egypte comme représentantes des peuples chrétiens, hérétiques ou non-chrétiens) tandis que Lombarda mentionne des régions en Allemagne, en France et en Italie. Quelques toponymes du Midi se trouvent dans la *canso* d'Azalais de Porcairagues désignant sa proximité, mais l'identité ethnique et ses marqueurs culturels (langue, territoire, éthnie, religion) n'est pas aussi visible chez les *trobairitz* qu'elle l'est chez les troubadours. La discussion associée au rang de l'ami et de *domna* (à savoir : est-il convenable de courtiser quelqu'un de supérieur à soi-même) représente désormais le grand thème de la noblesse d'épée et de la noblesse de cœur au moment où la noblesse occitane arrive à son terme. Le quatrième pôle, l'axe homme-femme, est présent dans chaque pièce, sauf dans celle de Gormonda.

Les valeurs médiévales sont surtout liées à la guerre, à la cour ou à l'église. Dans le contexte courtois, elles sont souvent inséparables et liées à un statut social et au *gender* ; pour les femmes, elles sont inséparables d'une naissance aristocratique, pour les hommes des vertus religieuses et des vertus guerrières ainsi que de la naissance.[903] Sur la base de l'étude que l'on a présentée ci-dessus, il est possible de conclure avec un tableau des vertus et des vices chez les *trobairitz* (cf. le tableau 5 de Rohr sur les vertus et les vices de troubadours, p.103). Les valeurs repérées sont des qualités dont la fréquence est élevée dans la mesure où on peut tirer de telles conclusions sur la base d'un corpus aussi mince. Par manque de composants factuels, c'est bien dans la conformité du vocabulaire

[903] Beaune 1999, 253.

qu'il faut se plonger en premier lieu. L'analyse privilégie ainsi quelques pistes en changeant les registres.

Tableau 6 Les vertus et les vices des *trobairitz*

| VERTUS | VERTUS OU VICES | VICES |
|---|---|---|
| *amor* | *poder* | *follia* |
| *joi* | *ricor* | *vilania* |
| *pretz* | *mort* | *orguoilh* |
| *onor* | *dolor* | *truandaria* |
| *proesa* | | |
| *merce* | | |

Si le point de repère des mots est uniquement leur fréquence, le mot Dieu aurait dû être inclus parmi ces valeurs. Pourtant, les *trobairitz* ne discutent jamais de Dieu ni de la foi (sauf Gormonda de Monpeslier dans son *sirventes* politico-religieux), ni de leur rapport à l'un ou à l'autre. Le rôle du mot Dieu semble être d'ajouter une couleur dramatique, exclamative ou rhétorique dans les poèmes où il apparaît.

En revanche, on reconnaît la place première de l'*amor* dans la poésie des *trobairitz*, puisque le champ lexique de l'amour, représente 17% de tous les mots repérés. *Amor* et ses dérivés prennent en effet une place encore plus importante parce que la plupart des concepts doivent être définis en fonction de l'*amor*. Sans *amor,* les notions de *joi, poder* ou *follia* ne pourraient pas exister dans le sens qu'ils ont acquis à travers ce langage poétique. Selon la conception courtoise, l'amour mérite qu'il soit mêlé à tout et qu'on lui subordonne tout : liens familiaux, honneur chevaleresque, éclat de la vie sociale.[904]

La joie (*joi*) est étroitement rattachée à la joie d'amour qui indique la vitalité et la vivacité appréciées par la société courtoise, laquelle en a fait une des valeurs dirigeantes. L'analyse d'un ensemble de troubadours et de *trobairitz* montre que les deux groupes choisissent le plus souvent le concept de *joi* parmi les synonymes (*alegransa, gaug ; coinde*). (Voir appendice II : III). Chez les troubadours, *joi* accompagne les concepts d'*amor* et de *joven*, alors que chez les *trobairitz*, la notion abstraite *joven,* désignant la jeunesse d'esprit, est nettement de moindre importance. De même, *cortesia* en tant que notion individuelle s'utilise peu chez les *trobairitz*, en dépit du fait que l'ensemble des valeurs essentielles soit imprégné de cette notion maîtresse. Sur le plan affectif, les sentiments d'*amor* et *joi* forment la base de la « communauté émotionnelle[905] » idéale pour des individus engagés par la courtoisie. Il faut bien garder en mémoire le fait que les gens se déplaçaient d'une communauté émotionnelle à une autre : du marché et de la taverne à l'église.

---

904 Aucassin & Nicolette, éd. Dufournet, 31.

905 Le concept d'« emotional community » est celui de Rosenwein. Elle désigne une communauté sociale qui comporte un système basé sur les sentiments. Ce système n'exclut pourtant pas de comportements déviants ou contradictoires avec l'ordre dominant, Rosenwein 2002.

La prouesse (*proesa*) et toutes les qualités qui y sont relatives se rapportent d'abord aux anciennes vertus héroïques du guerrier, mais également aux gestes et aux liens, et à tout un réseau d'obligations, de devoirs et de responsabilités envers ceux qui lui sont assujettis. Chez les *trobairitz*, ce sont en premier lieu des valeurs viriles. Appliqués à la dame, ce qui arrive plus rarement dans le corpus, ces termes ont presque perdu leur portée belliqueuse et leur sens a glissé vers des vertus morales qui indiquent le respect de la vertu courtoise et la disposition de la dame vis-à-vis de cette idéologie. *Merce* désigne plus nettement la face féminine d'une vertu chevaleresque et noble (la largesse) traduisant toute une gamme de bienveillance et de récompense. Le degré de la *merce* s'attache à la position de la dame d'un côté en tant que *domna*-inspiratrice et d'un autre côté, en tant que mécénat des troubadours.

Relatifs notamment aux dames, les concepts *pretz* et *onor* articulent en même temps la signification éminente de la réputation dans la société médiévale et sa vulnérabilité. Ces deux valeurs voisines peuvent sans doute être attachées à la notion de *fama* qui définit la réputation d'un individu ou d'un collectif dans la communauté. Je m'interroge sur l'idée que ces notions pourraient communiquer avec le fait de *trobar* : les sources textuelles ne répondent pas directement à cette question mais il est évident que la réputation était vitale pour un artiste comme un troubadour et l'était même doublement s'il était une femme. La bonne renommée presque flatteuse qui accompagne les *trobairitz*, et qui me préoccupait au début de cette étude, distingue celles-ci des troubadours dans la mesure où ces derniers sont aussi l'objet de critiques mordantes, alors que les femmes ne le sont jamais. Les *vidas* montrent un respect uniforme en dépit d'expressions diverses les concernant. Cependant, il ne s'agit pas uniquement de flatterie vide car « la simple louange de la beauté, du courage ou des richesses ou des autres qualités n'est pas distinctive du flatteur dans les textes narratifs ou poétiques, puisqu'elle fait partie de la civilité de la cour ».[906] L'important est de saisir quelles qualités sont relevées, par qui et pourquoi.

L'autre question qui reste ouverte concerne le rôle relativement visible de l'*ensenhamen* dans les *vidas* relatives aux *trobairitz* ; quatre *trobairitz* sur huit dont il reste une *vida* sont mentionnées comme *ensenhada*. Cela fait-il allusion à leur leurs connaissances musicales comme le signaleraient les expressions *saup trobar*, *fetz cansos* et *maistra* ? Ou cela est-il associé aux bonnes manières et à la *cortesia* en général ? Je suis inclinée à penser que les qualités associées aux *trobairitz* et qu'elles associent à elles-même dans les poèmes contiennent des allusions à leur *trobar*. Elles ne sont pas nombreuses, mais révélatrices pour deux raisons : les qualités intellectuelles concernent d'abord notamment les femmes. Il faut pourtant bien retenir qu'un certain niveau de savoir, d'instruction et de musique faisait partie de l'éducation de la noblesse et était apprécié comme tel. Il est également possible que les compilateurs de *vidas* ne connaissaient plus très bien les *trobairitz* et les traitaient pour cette raison d'une façon polie et uniforme. En tout état de cause, les *trobairitz* ne considèrent jamais le champ conceptuel de

906 Vincent-Cassy 1995, 126.

la *savieza* (intelligence) comme un vice (cf. liste de Rohr, p.103) mais toujours comme une vertu.

Pour ce qui est des grandes notions des troubadours avec *Dieu*, *joven* et *cortesia*, c'est surtout *mesura* qui brille par son absence (une occurrence, voir appendice II : II : « Qualités intellectuelles »). Dans la philosophie médiévale, *mesura* est considérée comme une part de tempérance alors qu'il s'agit une notion savante unique dans le corpus. Rohr associe *mesura* au comportement sexuel, à *vergonha* (pudeur), mais l'éloge de la chasteté est en général rare dans les textes profanes. De plus, l'amour des *trobairitz* ne semble être pas très discipliné : la conception flotte entre des images adultères, des états d'âme du *dous dezir*, de la douleur et de l'exaltation d'amour. Mais comme il a déjà été constaté, une doctrine officielle de l'amour courtois n'existe pas, puisque chaque auteur met en valeur la sienne. Ce qui reste commun pour l'ensemble est que des valeurs comme *mesura* et *desmesura* sous toutes leurs formes créent un dialogue entre des formes qui se répondent, comme la joie et la souffrance, l'orgueil et l'humilité, la sincérité et la fausseté, la félonie et la fidélité, la courtoisie et la vilainie.

Dans la littérature troubadouresque, la beauté physique peut être considérée comme signe extérieur de perfection humaine : elle est associée étroitement aux autres qualités courtoises mais révèle à la fois une certaine esthétique et une certaine mentalité. Le portrait de la *mala domna*, d'une sorte d'anti-dame qui représente une antithèse à la *domna* est pourtant inexistant dans le corpus. Le personnage presque stéréotypique de la *mala dompna* contient des traits liés à la basse naissance (*mal linhatge*), au cœur perfide (*cor volatge*), à l'amour non-courtois (*mal amor*) et à la fausse beauté (*falsa beutat*). Derrière la figure se cachait probablement une ancienne maîtresse ou un mécénat tombé en disgrâce auprès du troubadour.[907] Quant aux *trobairitz*, leurs qualités répondent à tous les besoins qui s'opposent à ceux de *mala dompna* : elles sont de bonne naissance, elles assurent leur sérieux à l'égard de l'infidélité des hommes, elles savent les codes de l'amour courtois et elles sont belles, tout comme s'il s'agissait de modèles à des *domnas* de perfection : de bonnes *domnas*-inspiratrices et de bienveillants mécénats. Il se peut que l'image ainsi conservée des femmes-troubadours soit celle d'une sorte de « mannequin social »[908], s'appliquant aux jeunes courtoises et à toutes celles qui s'assimilaient à une telle culture idéalisée. Désormais, il faut noter qu'on chante la femme en fonction de son rôle social et non en fonction de sa personnalité.

Son rôle social principal est d'être *domna*, une inspiratrice et souvent une mécène du poète-amant qui loue ses valeurs. Dans le corpus *trobairitz*, c'est bien entendu la *domna* qui chante les valeurs de son éventuel ami. En tant qu'auteur littéraire, elle participe à la diffusion de ces valeurs. Dans sa poésie, les histoires d'amants réconciliés par des personnages intermédiaires se répètent. Le rôle de médiateur entre les amants brouillés est alors, dans la grande majorité des cas,

---

907 Leube-Fey 1971, 74–106.

908 Le terme vient de Rachel C. Gibbons, Queen as a social mannequin. - *Journal of Medieval History*, Vol. 26, No 4, December 2000, 371–395.

dévolu à une femme. C'est ainsi que les femmes utilisent leur pouvoir et leur art de la parole dans le cas de négociations et qu'elles résolvent les conflits communicatifs et émotionnels.

Les femmes médiévales, sont tenues en haute estime du fait de leur position d'épouses et de mères, position qui assure tout un réseau d'attaches familiales ; leur rôle de nourricières et de soutiens ne constitue jamais une source d'inspiration chez les *trobairitz.* Il est possible que la dame soumise à ses devoirs d'épouse ne trouve que des compensations limitées à l'amour pour ses enfants.[909] Les dames occitanes jouent des rôles sociaux reconnus et occupent des fonctions publiques (et non seulement domestiques). Si elles ne dominent pas toutes dans les sphères du pouvoir, de la finance ou de l'administration, sinon par l'influence privée qu'elles peuvent obtenir sur un homme, elles sont pourtant présentes, parfois même au premier plan, dans des espaces sociaux valorisés symboliquement : les fêtes, les célébrations, les lieux religieux. Dans la société de cour et la vie mondaine, hommes et femmes partagent le même espace, se rencontrent constamment et mêlent leurs sphères d'action et leurs compétences. Cette non-différentiation des espaces sociaux entre les sexes aura des conséquences dans toute la culture européenne. Elle rencontrera aussi des résistances de la part des moralistes de cour et de l'Eglise. Néanmoins, dans cette poésie, on entend la voix de femmes actives et expertes qui veulent montrer leur supériorité morale et intellectuelle par le pouvoir de la parole[910] ; ceci représente une ressource communicative vitale dans la culture de la *cortesia*.

L'inversion du code chez les *trobairitz* (quand la *domna* courtise l'homme) correspond parfaitement à une convention du genre : le solliciteur (homme ou femme), choisit la personne qui lui convient en fonction des qualités qu'il ou elle lui reconnaît. Cela lui donne une sorte de liberté de choix : chacun peut mettre en valeur telle qualité parmi les vertus courtoises qu'il ou qu'elle trouve essentielles. Certains soulignent l'apparence physique et les bonnes manières, d'autres les qualités morales. Souvent, l'exigence aboutit à un amalgame qui reste circonscrit au contexte courtois, c'est à dire qu'il imite un idéal lié à la mode et à la vie de la noblesse. Finalement, ce ne sont pas ces femmes qui bousculent les conventions de la culture des troubadours mais elles questionnent et négocient leurs besoins, leurs valeurs et les rôles accordés à elles à travers leur poésie.

La liste des vices principaux des *trobairitz* n'offre pas de surprises : les qualités considérées comme négatives sont en majorité les mêmes que chez les troubadours, à savoir folie, vilainie, orgueil et tromperie. Elles sont déconseillées et causent la réprobation chez tout courtois, homme ou femme.

En somme, ces valeurs idéalisées sont des codes qui répondent à des comportements normés, représentés par des règles et des idéaux sociaux : amour, ostentation, humeur, goût, mépris pour les vilains. Mais la lyrique courtoise ré-

---

909 Le Goff 1989, 29.

910 Concernant la littérature médiévale allemande féminine, Classen souligne « the power of their [de femmes] speech » et leur art communicatif en tant que source d'influence dans leur société, Classen 2007, 77-78.

pond aussi de façon plus ou moins voilée aux questions posées par les manques de la société féodale.[911] On a proposé qu'il s'agissait d'une sublimation poétique d'un malaise social, voir d'une « névrose courtoise »,[912] un phénomène collectif qui aurait frappé la société courtoise ou une contrepartie à la morale de l'Eglise et témoigne de l'indépendance relative des grands laïcs à l'égard des modèles culturels et éthiques élaborés et diffusés par les milieux réformateurs.[913] D'un autre côté, on s'est attaché à démontrer que, dans un monde peu sûr, c'est le sentiment d'insécurité chez les hommes médiévaux qui détermine leurs attitudes morales et matérielles. Le besoin de se sentir appartenir à une communauté, ou du moins à un système de valeurs et de représentations qui semble refléter une vision du monde attrayante et commune à la majorité du collectif, conduit à s'appuyer sur la solidarité du groupe, et sur celle des communautés dont on fait partie, afin d'en éviter la rupture par ambition ou par déchéance.[914]

En tout état de cause, c'est dans la deuxième moitié du XIII$^{e}$ siècle que ces valeurs sont en cours de changement. Privée de son rôle d'éducatrice courtoise et médiatrice, la *domna* (tout comme la *trobairitz* et le troubadour) disparaît peu à peu. Désormais, les références littéraires seront liées à une activité de maîtresse de maison, donnée comme en parfaite conformité avec la nature féminine (conception médiévale d'une femme soignante) ou à une femme éthérée sublimée à la *dolce stil nuovo* italien. Quoi qu'il en soit, l'image de la *domna* riante et charnelle, respectée et instruite, sera remplacée par celle d'une femme continuellement fragilisée par les dangers issus de la tentation,[915] attitude qui expliquera pour quelles raisons son comportement devra être modéré par l'obéissance aux vertus classiques et chrétiennes mais aussi aux vertus marchandes d'une nouvelle époque.

---

911 Martin 1998, 299–300.

912 L'expression est empruntée à Henri Rey-Flaud, La névrose courtoise. Paris : Navarin 1983.

913 Mazel 2002, 330.

914 Le Goff 1984, 365 ; Voir sur le même thème : le terme de « sécurité » pourrait être un fil conducteur pour une large compréhension du passé, Jean Halpérin cité dans Delumeau 1989, 10.

915 Voir, p.ex. Francesco da Barberino, Reggimento, V :32, 150 ; VI :XIV :109–111, 242 ; X, 239–296 ; XX, 429–431.

# YHTEENVETO (FINNISH SUMMARY)

## ”Arvokkuuden peili”. Sosiaaliset arvot, roolit ja naiskuva keskiaikaisissa *trobairitz*-teksteissä

Keskiaikaista trubaduurilyriikkaa tekivät myös naiset. Eteläisen Ranskan alueelta tulevia naistrubaduureja kutsutaan vakiintuneesti nimellä *trobairitz*. 1100-1200-luvulla eläneitä *trobairitzeja* pidetään ensimmäisinä kansankielellä kirjoittaneina naisina. Heidän käyttämänsä kieli, muinaisoksitaani, oli myös trubaduurien kieli. Laulutekstit ovat säilyneet käsikirjoituksissa, jotka on laadittu noin 50–100 vuotta naistrubaduurien jälkeen. Ne muodostavat harvinaisen lähdekokonaisuuden, jonka avulla on mahdollista tutkia keskiaikaisten naisten omia käsityksiä, ajattelutapoja ja arvoja, joita tässä työssä tarkastellaan muinaisoksitaaninkielisiä käsitteitä ja ilmaisuja analysoimalla. Analyysi on konkretisoitu luomalla leksikaalisia ryhmittymiä, joiden avulla tutkimuksen teemat on nostettu esiin.

Tässä työssä *trobairitzien* lukumäärä on rajattu 21:een käsikirjoitusten yhtäläisyyksien, laulutekstien lajityyppien (*genre*) ja rekisterin perusteella. Nimettömät, kansanomaiset *chansons-de-femmes* -laulut eivät siis sisälly korpukseen, joka koostuu yksinomaan niin sanotusta *grand chant courtois* -rekisteristä rajattuine muotoineen ja teemoineen. Lisäksi lähteinä on käytetty naistrubaduureista kertovia keskiaikaisia elämäkertoja, *vidoja*, ja laulujen kommentaareja, *razoja*, jotka antavat viitteitä siitä, kuinka naistrubaduureihin suhtauduttiin heidän elinaikanaan tai hieman myöhemmin. Tekstejä verrataan miestrubaduurien vastaaviin ja muuhun aikalaiskirjallisuuteen. Aikakauden käsityksiä, käsitteitä ja käytäntöjä tarkastellaan myös asiakirjalähteiden, kuten testamenttien, sopimusten ja valojen pohjalta. Pyrkimyksenä ei ole niinkään korostaa naisten erillisyyttä, vaan tuoda esiin heidän asemansa yhteisössä. Tämä tapahtuu tutkimalla niitä arvoja, joita he itse pitävät tärkeinä sekä niitä, joita muut yhdistävät heihin. Nämä kollektiiviset arvot muodostavat laajan kentän, joka sisältää niin moraalisia kuin esteettisiäkin aineksia. Lähtökohtana on filosofi Alasdair MacIntyren ajatus siitä, että parhaiten kutakin yhteiskuntaa tai yhteisöä kuvaavat sen kirjallisuudessa, etenkin lyriikassa esiintyvät arvot.

Arvojen analyysissä on hyödynnetty paitsi filosofian käsitteitä (keskiajan hyveajattelu), myös filologisia menetelmiä (käsitteiden ja käsitekenttien semanttinen analyysi), unohtamatta käsikirjoitustutkimusta (tekstien asettelu ja ryhmittely, kuvat). Työn keskeiset lähtökohdat ja viitekehys sitoutuvat kuitenkin historiantutkimukseen, etenkin käsite- ja kulttuurihistorian lähestymistapoihin. Kirjallisuushistoriallisessa ja feministisessä tutkimuksessa painottuneen poeettisen subjektiivisuuden (”minä”-puhuja) sijaan tässä työssä käytetään sosiaalisen roolin käsitettä kuvaamaan sekä tekijöiden omia että ympäröivän yhteisön valintoja. Puhujien ”valitsema” rooli kertoo yhtälailla tekijöiden omista kuin yhteisön ja kirjallisen kulttuurin ylläpitämistä valinnanmahdollisuuksista. Kirjallinen kulttuuri tarkoittaa tässä väljästi trubaduurien traditiota, jonka oraali-

suuden tai kirjallisuuden asteesta ei ole tarkkaa tietoa. Ilmeisesti trubaduurit toimivat pääasiallisesti suullisessa ympäristössä, vaikka todisteita on myös heidän käyttämistään ”laulukirjoista”, joita tarvittiin muistin tueksi. Ainakin osa heistä oli luku- ja kirjoitustaitoisia.

Oppineisuus tai ainakin hyvä sivistys ja kasvatus oli joka tapauksessa oksitanialaisessa kirjallisuudessa ihanne, josta myös ylempien sosiaaliryhmien naiset pääsivät osallisiksi. Maallisen kirjallisuuden ihannenainen oli sivistynyt ja keskustelutaitoinen, näyttävä ja miellyttäväkäytöksinen rouva, joka pystyi osoittamaan suosiotaan avokätisesti. Trubaduurilyriikan sosiaalinen ulottuvuus, eli se, että alempien yhteiskuntaryhmien trubaduurit tarvitsivat rahaa ja muita materiaalisia suosionosoituksia elääkseen, muuttuu kokonaan toiseksi, kun laulujen tekijä on varakas, naimisissa oleva nainen, niin kuin *trobairitzit* näyttävät olleen.

Koska naistrubaduurit kuuluivat lähinnä yläluokkaan, on oksitaaninkielisen aateliston muodostumisella tutkimuksessa keskeinen osa. Aateliston ja ritariston yhdistyminen sekä muuttuminen sulkeutuneeksi säädyksi 1100-luvulta lähtien näkyy myös naistrubaduurien teemoissa. He osallistuvat ajankohtaiseen keskusteluun siitä, vaatiiko moraalinen ylemmyys tietyn syntyperän vai riittääkö luonteen jalous. Teksteissä vaalitaan useimpien ihmisyhteisöjen ja ihmissuhteiden perusarvoja uskollisuudesta, luottamuksesta, maineesta ja kunniasta, jotka liitetään myös feodaaliyhteiskunnan perusteisiin. *Trobairitzit* lähestyvät näitä arvoja usein käänteisesti: petollisuus, epäluottamus, maineen ja kunnian menetys näyttäytyvät usein uhkina, joita representoi alempaa moraalia tai syntyperää edustava mies. Asetelma saattaa heijastaa paitsi aateliston muotoutuvaa identiteettiä, myös avioliittokäytäntönä yleistynyttä hypergamiaa, missä miehen sosiaalinen nousu tapahtuu vaimon kautta.

Silmiinpistävää on, kuinka arvostavasti keskiaikaiset käsikirjoitukset kuvaavat *trobairitzeja* ja kuinka he omissa teksteissäänkin arvottavat itsensä korkealle. Tutkimissani käsikirjoituksissa *trobairitzeista* tuotetaan yksinomaan positiivista sanomaa niin tekstein kuin kuvin. Monien heistä tiedetään kuuluneen trubaduurien verkostoihin sukulaisina, suojelijoina tai puolisoina, mikä teki kanssakäymisen trubaduurien piirissä luontevaksi. Tutkijat eivät ole yksimielisiä, olivatko trubaduurilaulut tarkoitettu ennemmin mies- vai naisyleisölle, mutta oksitanialaisen linnakulttuurin elämänmuotoon kuului suuri määrä tilaisuuksia, joissa molemmat sukupuolet viettivät aikaa yhdessä. Tämä ominaispiirre, samoin kuin laulujen sisällön jakautuminen niin miehiä, naisia kuin molempia sukupuolia koskettaviin teemoihin viittaavat siihen, että kuulijakunta koostui sekä molemmista sukupuolista.

Trubaduurien tapaan *trobairitzitkin* pitivät esillä *cortesiaan* (hovikulttuurin moraalikoodisto) liittyviä arvoja. On esitetty, että naistrubaduurien lisäksi muutkin naiset omaksuivat helposti *cortesian* ihanteet, koska arvostivat miehiä enemmän moraalisia sitoumuksia ja hyviä käytöstapoja, mutta useat miestrubaduuritkin julistavat moraalisen argumentaation tärkeyttä. Yhtä selkeää doktriinia tai koulukuntaa *cortesian* sisällöstä on vaikea löytää; se on kokoelma ideaaleja, joiden avulla pyritään tulemaan paremmaksi (hovi-)ihmiseksi, mutta jotka lähemmin tarkasteltuina paljastuvat usein tilannesidonnaisiksi. Ihanteellisen

hovi-ihmisen (*cortes, -a*) ominaisuuksiin kun kuului nokkeluus ja tyylikkään ratkaisun keksiminen tilanteessa kuin tilanteessa. Neuvottelu- ja ongelmanratkaisukykyä punnittiin lähinnä ihmissuhteisiin liittyvissä pulmissa. Erityisesti naistrubaduurien ominaispiirre oli toimia eräänlaisina välittäjinä esimerkiksi riitautuneiden rakastavaisten välillä. Laulunteon lisäksi arvostettu piirre niin nais- kuin miestrubaduurien piirissä olikin hyvä puhetaito, jonka merkitys tunnustettiin myös 1200-luvun oppineiden piirissä.

Trobairitzien arvokkuutta (*pretz*) on kuvattu myös käsikirjoitusten miniatyyreissä, missä heidät kuvataan säännönmukaisesti aatelisnaisiksi pitkine pukuineen, koruineen ja kärpännahkaviittoineen. Heidät on kuvattu kommunikointiä ilmentäen (ns. ”kommunikoiva käsi”), mutta ilman soittimia. Miestrubaduureja kuvattiin myös soittimin varustettuina. On oletettavaa, että kuvaustapa kertoo naistrubaduurien asemasta arvostettuina lauluntekijöinä eikä ammattimaisina muusikkoina. Naismuusikkoja (*joglaressa, soldadeira*) – kuten kaikkia kierteleviä viihdyttäjiä – pidettiin maineeltaan epäilyttävinä, joten heidän joukkoonsa *trobairitzit* tuskin kuuluivat. Merkillepantavaa on, että miestrubaduurien maine saattoi olla hyvinkin kyseenalainen (tavernassa istuja, peluri, huono laulaja, epämusikaalinen soittaja tai surkea kertoja), mutta se ei silti vähentänyt heidän suosiotaan trubaduurina. Naistrubaduurien maine oli kuitenkin aina hyvä ja he pitivät sitä myös itse yllä. *Mirailh-de-pretz* on enigmaattinen ”arvokkuuden peili”, josta *trobairitz* Lombarda laulaa. Comtessa de Dian naispuhujan ominaisuuksiin puolestaan kuuluvat kauneus, arvokkuus ja syntyperä, jotka tuovat hänelle hieman lohtua miespuolisen ystävän petettyä ja lähdettyä.

Lyriikan emotionaaliset teemat (rakkaus, ilo, kärsimys, mustasukkaisuus) osoittavat *trobairitzien* integroituneen täysin trubaduurien sosio-poeettiisen koodistoon. Edellä mainittujen lisäksi tutkimuksessa tarkastellaan tila-aika – ulottuvuutta naisten silmin. Etenkin tilan käsitykset näyttäytyvät sukupuolittuneilta: kun miehet kuvaavat laajemmin matkojaan ja muita tilallisia kokemuksiaan esimerkiksi luonnossa, pysyttelevät naiset tiiviisti rakennettujen ympäristön läheisyydessä. Tämä vahvistaa käsitykset miestrubaduurien suuremmasta liikkuvuudesta.

Muutos *trobairitzeihin* suhtautumisessa tapahtuu 1500-luvulla, jolloin käsikirjoitukset kuvaavat heidät halvoiksi viihdyttäjiksi hameitaan nostelemassa. Oksitaniassa naiskuva muuttui jo 1300-luvulle tultaessa, jolloin hyveiksi nousevat kirkon propagoimat nöyryys ja vaiteliaisuus, ja naiset kääntyvät kodin piiriin armeliaisuuden jäädessä tärkeimmäksi kodin ulkopuoliseksi aktiviteetiksi. Naistrubaduureja ei alueelta tavata enää 1250-luvun jälkeen, mikä johtuu myös siitä, että koko trubaduurikulttuuri häviää. Albigenssiristiretkien (1209-1229) jälkeen aatelisto on sekasortoisessa tilassa ja trubaduurit siirtyvät naapurimaihin. Ajanjakso muuttaa alueen mentaliteettia niin syvästi, ettei kukoistavaa trubaduurikulttuuria enää synny. Naistrubaduurien tekstejä kuljettavat kuitenkin antologioissaan pohjois-italialaiset käsikirjoitusten tilaajat, jotka ihailevat trubaduurien tuotoksia ja katsovat velvollisuudekseen kirjata niitä ylös säilyttääkseen ne jälkipolville. Ensimmäinen editio heistä tehdään 1800-luvulla (Schultz-Gora), mutta vasta Meg Boginin editio vuodelta 1976 englanninkielisine käännöksineen ja feministisine painotuksineen tuo heidät suuremman yleisön tietoi-

suuteen. Sen jälkeen tutkimusta on tehty paljon ja 1990-luvulla tehdyt editiot (Rieger 1991, Bec 1995, Bruckner, Shepard & White 1995) palvelevat erikielisiä tutkijoita edelleen. Tulkinnat ovat vaihdelleet koko naistrubaduurien olemassaolon kritiikistä heidän emansipaationsa asteen arviointiin. Samalla keskiajan naishistoria on tutkimusalana etabloitunut ja muuttunut moniäänisemmäksi.

# BIBLIOGRAPHIE

## Manuscrits[916]

A Rome ; Bibliothèque Vaticane, lat. 5232
B Paris ; Bibliothèque Nationale, fr. 1592
C Paris ; Bibliothèque Nationale, fr. 856 ; microfilm
H Rome ; Bibliothèque Vaticane, lat. 3207
I Paris ; Bibliothèque Nationale, fr. 854 ; microfilm
K Paris ; Bibliothèque Nationale, fr. 12473 ; microfilm
L Rome ; Bibliothèque Vaticane, lat. 3206
M Paris ; Bibliothèque Nationale, fr. 12474
O Rome ; Bibliothèque Vaticane, lat. 3208
R Paris ; Bibliothèque Nationale, fr. 22543 ; microfilm
T Paris ; Bibliothèque Nationale, fr. 15211
W Paris ; Bibliothèque Nationale, fr. 844

## Editions trobairitz

Bec, Pierre, Chant d'amour des femmes-troubadours. Paris : Stock 1995.

Boutière, Jean & Schutz, Alexander-H., Biographies des troubadours : textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles. Paris : A.-G. Nizet 1964.

Rieger, Angelica. Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus. Tübingen : Max Niemeyer 1991.

Songs of the Women Troubadours, éd. Matilda Tomaryn Bruckner, Laurie Shepard & Sarah White. New York – London : Garland 1995.

Städtler, Katharina, The Sirventes by Gormonda de Monpeslier. The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours, éd. William D. Paden. Philadelphia : University of Pennsylvania Press 1989, pp. 129-155.

## Editions

Abélard, Collationes, éd. John Marenbon, tr. Giovanni Orlandi. Oxford : Oxford University Press 2001.

Li abregemenz noble honme Vegesce Flave René des establissemenz apartenanz a chevalerie, traduction par Jeun de Meun, éd. Leena Löfstedt. Helsinki : Suomalainen tiedeakatemia 1977.

Ami et Amile, éd. Peter F. Dembowski. Les Classiques Français du Moyen Age. Paris : Champion 1987.

Ambrosius, De Spiritu Sancto, éd. Gerhard Crone. Münster : Aschendorff 1948.

---

916 Les sigles correspondent à ceux de Bartsch, voir Pillet-Carstens, p.viii.

Ambrosius, Sancti Ambrosii, Mediolanensis episcopi, opera omnia / accurante J.-P. Migne, PL, t. 16, Turnhout, 1993.

André le Chapelain, Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres, éd. A Pagès. Castello de la Plana : Sociedad castellonense de cultura 1930.

Anglade, Joseph, Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux, 4 vols., réimpr. Genève 1971. [Toulouse, Paris : Bibliothèque méridionale, 1re série, 17–20, 1919–1920]

Aristote, Éthique à Nicomaque, éd. et trad. Jules Tricot, Bibliothèque des textes philosophiques. Vrin 2001.

Aristote, Économique, éd. et trad. Jules Tricot, Bibliothèque des textes philosophiques. Vrin 1983.

Arnaut Daniel, Canzoni, éd. G.Toja, Florence, 1960.

Aucassin et Nicolette, éd. Jean Dufournet. Paris : Flammarion 1984.

Aucassin et Nicolette, éd. Philippe Walter. Paris : Gallimard, 1999.

Augustinus, Confessiones, vol. I, éd. James J. O´Donnell, Oxford 1992.

Augustinus, De Civitate Dei, éd. Josef Fischer, 3ème éd. Münster : Aschendorff, 1968.

Avalle, D'Arco Silvio, Peire Vidal, Poesie. II vols. Milan-Naples : R. Ricciardi, 1960.

Bartsch, Karl, Chrestomathie provençale (Xe-XVe siècles), rééd. Eduard Koschwitz, Marburg 1971. [1904]

Bec, Pierre, Gonfroy, Gérard & Le Vot, Gérard, Anthologie des troubadours. Paris : Union générale d'Editions 1979.

Beggiato, Fabrizio, Il trovatore Bernart Marti. Modena : Mucchi 1984.

Biblia Sacra. Vulgatae editionis. Paris : Garnier 1868.

Boutière, Jean Les poésies du troubadour Albertet. Studi Medievali X, 1937.

Branciforti, Francesco, Il canzoniere di Lanfranco Cigala, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, I, vol. 37, Firenze 1954.

Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud, éd. Peter T. Ricketts, Peter & Cyril P. Hershon, t IV. (Publications de l'Association Internationale d'Études Occitanes 2) Turnhout 2004.

Brunel, Clovis, Les plus anciennes chartes en langue provençale. Recueil des chartes originales antérieures au XIIIe siècle, publiées avec une étude morphologique 2 vols, Gene` ve : Slatkine Reprints 1973. [1926 et 1952]

Brunetto Latini, Li livres dou trésor, (texte de 1264), éd. par Francis J. Carmody, Berkeley: University of Colombia Press 1948.

Cervantes Saavedra, Miguel de, Don Quijote de la Mancha I-II, éd. John Jay Allen. 4ème et 5ème éds. Madrid : Cátedra 1982 et 1983.

La Chanson de Roland, éd. Gérard Moignet. Paris: Bordas 1969.

Chrétien de Troyes, Cligès, éd. A. Micha. Paris 1982.

Cicero, Marcus Tullius, Laelius de amicitia, éd. P. Fedeli. Milano : Mondadori 1971.

Dante Alighieri, Divina Commedia, éd. Stefano Iacomuzzi. Torino : SEI 1995.

Dante Alighieri, De vulgari eloquentia, éd. Aristide Marigo, 3ème éd. Firenze 1968.

Daurel et Beton. Chanson de geste provençale, éd. Paul Meyer. Paris : Société des anciens textes français 1880.
Dejeanne, Jean-Marie-Lucien, Poésies complètes du troubadour Marcabru. Toulouse : Privat 1909.
Denkmäler der provenzalischen Litteratur, éd. Karl Bartsch. Stuttgart : Litterarischer Verein 1856.
Diez, Friedrich Christian, Die Poesie der Troubadours. Zwickau : Gebrüder Schumann 1826.
Donatus, Ars maior éd. Heinrich Keil. Grammatici latini, 4. rpr. Leipzig : Teuber 1964. [1864].
Eilhart von Oberg, Tristant und Isalde, éd. Danielle Buschinger & Wolfgang Spiewok. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 436, Göppingen 1986.
Flamenca. Le Roman de Flamenca t.1 (seul paru), éd. P. Meyer, Paris, 1901. [1865]
Flamenca. - Les Troubadours éd. R.Lavaud and R. Nelli, vol. I/II Bruges 1960.
Francesco da Barberino, Documenti d´Amore de Francesco da Barberino a cura di Francesco Egidi vol.I–III. Roma : Presso la Società MDCCCCXXIV.
Francesco da Barberino, Reggimento e costumi di donna, éd. Carlo Baudi di Vesme. Bologna : Romagnoli 1875.
Francesco Petrarca, Canzoniere, Trionfi, Rime varie, éd. Carlo Muscetta & Daniele Ponchiroli. Torino : Einaudi 1958.
Renart, Jean, Galéran de Bretagne. Roman du XIII$^{e}$ siècle, éd. Lucien Foulet. Les classiques francais au Moyen Âge, 37. Paris : E. Champion 1925.
Geoffroy de Vinsauf, Poetria Nova. - Faral, Edmond, Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles. Bibliothèque de l'École des hautes Etudes, Fasc. 238. Paris : E. Champion 1924, pp.194–262.
Girart de Roussillon, chanson de geste, 3 vols., éd. W.M.Hackett. Paris 1953–55.
Grande charte de Saint-Gaudens, IV, éd. S. Mondon. Paris : Geuthner 1910.
Hugues de Saint-Victor, Hugonis de S.Victore... opera omnia.../ edita studio et industria canonicorum regularium regalis abbatiae S. Victoris parisiensis... / accurante J.-P. Migne, Patrologiae Latinae tomus 176, Turnholt 1992-1994.
Jaufre, éd. Charmaine Lee, (Biblioteca medievale, 105). Roma : Carocci 2006.
Jaufre de Vigeois, Histoire des Gaules. Recueil des historiens des Gaules et de la France [éd. par Dom Martin Bouquet,...] ; nouv. éd. publ. sous la dir. de M. Léopold Delisle, reprod. de l'éd. de : Paris : Imprimerie royale : [puis] V. Palmé, 1840-1904. http://gallica.bnf.fr/
Jean de Salisbury, Policraticus. – Patrologia Latina, éd. J.-P. Migne t. 199. Paris 1855.
Jean Renart, Galéran de Bretagne. Roman du XIIIe siècle, éd. Lucien Foulet. Les classiques francais au Moyen Âge, 37. Paris : E. Champion 1925.
Johnston, Ronald Carlyle, Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil, Paris : Droz 1935.
Mansi, Gian Domenico, Sacrorum consiliorum nova et amplissima collectio 53. Paris 1901-1927. [1758-1798].

Lavaud, René, Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal. Toulouse: Bibliothèque méridionale, 2e série, 34, 1957.

Miracles que Dieus ha mostratz per Sant Frances apres la sua fi. Version occitane de legenda maior Sancti Francisci, miracula de Saint Bonaventure, éd. Ingrid Arthur. Uppsala : Almqvist et Wiksell 1992.

Das Moralium dogma philosophorum des Guillaume de Conches, éd. J. Holmberg. Uppsala : Almqvist et Wiksell 1929.

Nostredame, Jean de, Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux, éd. Camille Chabaneau et Joseph Anglade. Paris : H. Champion 1913. [1575].

Platon, Timaios. Teokset 5, trad. A.M. Anttila. Helsinki : Otava 1982.

Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278), éd. René Lavaud, Toulouse 1957.

Raimon Vidal de Besalú, Las razos de trobar and associated texts, éd. John H. Marshall. Oxford : Oxford University Press 1972.

The Romance of Guy of Warwick, ed. Julius Zupitza, London: L. Truebner and Co, for the Early English Society 1966 [1883, 1887, & 1891].

Rousseau, Jean-Jacques, Du contrat social/Discours, coll. « 10-18 » nos 89-90. Paris : Union Générale d'Éditions 1963.

Salimbene de Adam, Cronica I-II. Scrittori d´Italia, éd. Giuseppe Scalia. Bari : Giuseppe Laterza & Figli 1966.

Les Saluts d'amour du troubadour Arnaud de Marueil, éd. Pierre Bec. Toulouse : Privat 1961.

De secretis mulierum, Women's secrets. A translation of Pseudo-Albertus Magnus' De Secretis Mulierum with commentaries, éd. Helen Rodnite Lemay. State University of New York Press 1992.

Les sermons de Berthold de Ratisbonne, Péchés et Vertus. Scènes de la vie du XIIIe siècle, éd. et trad. Claude Lecouteux & Philippe Marcq. Paris : Éditions Desjonquères 1991.

Mme de Sévigné, Correspondance, éd. Roger Duchêne, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, Paris : Gallimard 1978.

The Summa Musice: A Thirteenth-century manual for singers, éd. Christopher Page. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

Testi didattico-cortesi di Provenza, éd. Giuseppe E. Sansone. Bari : Adriatica 1977.

Thomas d'Aquin, Super Psalmo 18, n. 2 Sancti Thomae de Aquino

In psalmos Davidis expositio a psalmo XI ad psalmum XX. Reportatio Reginaldi de Piperno. Textum Parmae 1863 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit.

Thomas de Chobham, Summa confessorum, éd. F. Broomfield. Louvain et Paris : Nauwelaerts 1968.

Les sept joies de la Vierge (Los.VII. gautz de nostra dona). Poème provençal par Guy Folqueis (Pape Clément IV) du XIIIe siècle, éd. C. Fabre. Le Puy M.D.CCC.XX (1920).

Les traductions françaises des Otia Imperialia par Jean d'Antioche et Jean de Vignay : édition de la troisième partie par Cinzia Pignatelli et Dominique Gerner. Genève : Droz 2006.

La Vie et les Epistres Pierres Abaelart et Heloys sa fame: Traduction du XIIIe siecle attribuee a Jean de Meun, Avec une nouvelle edition des textes latins d'apres le MS Troyes, Bibl. mun. 802, vol. 1, éd. Eric Hicks, t. I : Introduction, Textes, Nouvelle Bibliotheque du Moyen Age, 16. Paris: Champion, 1991.

Vincentius Bellovacensis, De eruditione filiorum nobilium, éd. Arpad Steiner. Cambridge, Mass. : The Mediaeval Academy of America 1938.

Walter de Map, De nugis curialium, éd. Thomas Wright. London : Camden Society 1850.

**Etudes**

Allirot, Anne-Hélène, « Isabelle de France, sœur de saint Louis : la vierge savante ». - *Médiévales,* 48 (2005), http://medievales.revues.org/document1050.html

Althoff, Gerd, Ira Regis : Prolegomena to a History of Royal Anger. - Anger's Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages, éd. B. Rosenwein. Ithaca, NY, 1998, pp. 59–74.

Anderson, Patricia : Na Carenza al bel cors avinen : A Test Case for Recovering the Fictive Element in the Poetry of Women Troubadours, Tenso 2 (1986-1987), pp. 55-64.

Aubrey, Elizabeth, References to Music in Old Occitan Literature. Acta Musicologica, Vol. 61, Fasc. 2 (May - Aug., 1989), pp. 110-149.

Aubrey, Elisabeth, The music of the troubadours, Bloomington : Indiana University Press 1996.

Aurell I Cardona, Marti, La détérioration du statut de la femme aristocratique en Provence (Xe-XIIIe siècle). - Le Moyen Age no 1, 1985, pp.

Aurell I Cardona, Marti, Le lignage aristocratique en Provence au XIe siècle. - Annales du Midi, t.98, no 174, 1986.pp.

Aurell, Martin (Aurell I Cardona, Marti), La Vielle et l´épée: troubadours et politique au XIIIe siècle, Paris 1989.

Aurell, Martin, La noblesse en Occident (Ve-Xve siècle). Paris : Armand Colin 1996.

Bakhtine, Mikhaïl, L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age sous la renaissance, Trans. Andrée Robel. Paris : Gallimard 1970.

Baladier, Charles, Érôs au Moyen Âge. Amour, désir et « delectatio morosa ». Paris : Les Éditions du Cerf (coll. « Histoire ») 1999.

Baratier, Édouard, Duby, Georges & Hildesheimer, Ernest, Atlas historique : Provence, Comtat Venaissin, Principauté d'Orange, Comté de Nice, Principauté de Monaco. Paris : A. Colin 1969.

Barth, Fredrik, Introduction. - Ethnic Groups and Boundaries, The Social Organization of Culture Difference, éd. Fredrick Barth. Bergen: Universitetsforlaget 1969, pp. 1-38.

Jean Batany, Approches langagières de la société médiévale. Caen : Paradigme 1992.

Beaune, Colette, Education et cultures du début du XIIe au milieu du XVe siècle. SEDES 1999.

Bec, Pierre, Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen âge. Paris : Stock 1984.

Bec, Pierre, La lyrique française au moyen âge, vol.I. Paris : Picard 1977.

Bec, Pierre, La joute poétique : de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels. Paris : les Belles Lettres 2000.

Bec, Pierre, Le comte de Poitiers, premier troubadour. - A l'aube d'un verbe et d'une érotique. Montpellier : Presses du Languedoc 2004.

Bedos Rezak, Brigitte, Women, Seals, and Power in Medieval France, 1150-1350. - Women and Power in the Middle Ages, éd. Mary Erler & Maryanne Kowaleski. Athens and London : The University of Georgia Press 1988, pp. 61-82.

Bezzola, Reto R., Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Paris 1960.

Biller, Peter, The Cathars of Languedoc and Written Materials. - Herecy and Literacy, 1000–1530, éd. Peter Biller & Anne Hudson. Cambridge: Cambridge University Press 1994, 61–82.

Black, Antony, Guilds and Civil Society in European Political Thought from the Twelfth Century to the Present. Methuen & Co. Ltd. 1984.

Blanc, François-Paul, Anoblissement en Provence au XIII$^{e}$ siècle. - Provence historique, t. XXIII, fascicule 93-94, Marseille 1973. pp. 69–93.

Bloch, Howard R., Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love. University of Chicago Press 1991.

Bloch, Marc, La société féodale, Paris : Albin Michel 1989. [1939].

Bloomfield et al., Incipits of Latin Works on the Virtues and Vices, 1100–1500. Cambridge (Mass.) : The Medieval Academy of America 1979.

Boase, Roger, The Origin and Meaning of Courtly Love. A critical study of European scholarship. Surrey : Manchester University Press 1977.

Bogin, Meg, The Women Troubadours. New York : Norton 1980. [Scarborough: Paddington, 1976].

Bonnemaison, Joël, « Voyage autour du territoire ». - L'Espace géographique, numéro spécial sur la Géographie culturelle, t. X, n° 4, 1981, pp. 249-262.

Brenon, Anne, Le vrai visage du catharisme. Portet-sur-Garonne : Loubatières 1991.

Brenon, Anne, Les femmes cathares. Paris : Perrin 1992.

Bouchard, Constance Brittain, Strong of body, brave & noble. Chivalry & society in medieval France. Ithaca and London : Cornell Univ. Press 1998.

Brown Peter, Le Renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif, Paris : Gallimard 1995. [1988].

Brucker, Charles, Sage et sagesse au moyen âge (XIIe et XIIIe siècles: Études historiques, sémantiques et stylistiques du vocabulaire de l'ancien Français). Genève : Droz 1986.

Bruckner, Matilda Tomaryn, Na Castelloza, Trobairitz, and Troubadour Lyric. - Romance Notes 25/3 1985, pp. 239–253.

Bruckner, Matilda Tomaryn. "The Trobairitz". - A Handbook of the Troubadours, éd F. R. P. Akehurst & Judith M. Davis. Berkeley : University of California Press 1995, pp. 201–233.

Brundage, James A., Sexual equality in medieval Canon law. - Medieval women and the sources of medieval history, éd. Joel T. Rosenthal, Athens (Georgia) 1990.

Brunel-Lobrichon, Geneviève, Le chansonnier provençal conservé à Béziers. - Actes du Premier Congrès International de l'AIEO. London 1987, pp.139–147 .

Brunel-Lobrichon, Geneviève & Duhamel-Amado, Claudie, Au temps des troubadours: XIIe-XIIIe siècles. Paris : Hachette 1997.

Bumke, Joachim, Courtly Culture: Literature and Society in the High Middle Ages.

Berkeley : University of California Press, 1991. [Hofische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter 1986].

Bunym, Carolin Walker, Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. University of California Press 1984. [1982].

Butler, Judith, Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion, tr. de Cynthia Kraus. Paris : La Découverte 2005. [Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge 1990].

Cabré, Miriam, « Mors et vita in manibus linguae » : La metafora della lingua nei trovatori. - Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, ed. Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, 2 vols, Roma, Viella, 2003, I, pp.179–199

Cabré, Miriam, Italian and Catalan troubadours. - The troubadours: an introduction, éd. Simon Gaunt & Sarah Kay. Cambridge University Press 1999, pp.127–140

Callahan, Anne, The Trobairitz. - French Women Writers. A Bio-bibliographical Source Book éd. Eva Martin Sartori & Dorothy Wynne Zimmerman, Westport 1991.

Caluwé, Jacques de, Le mythe des troubadours dans la litterature occitane contemporaine. Neophilologus vol.64 no 4. Apr. 2005, pp. 493–502. http://www.springerlink.com/content/p4824x224l04l884

Careri, Maria, H (Vat.lat.3207). - « Intavulare ». Tavole di canzonieri Romanzi. Canzonieri provenzali no 387 I, éd. Anna Ferrari. Citta del Vaticano, BAV 1998, pp.295–368.

Careri, Maria, Il Canzoniere provenzale H (Vat.Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti, Modena : Mucchi 1990.

Carron, Roland, Enfant et parenté dans la France médiévale Xe-XIIIe siècles. Travaux d'histoire éthico-politique XLIX, Genève, Librairie Droz, 1989.

Casagrande, Carla & Vecchio, Silvana, Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles). - Annales Economies Sociétés Civilisations, 34, 1979.

Casagrande, Carla & Vecchio, Silvana, I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale (Biblioteca Biographica, Sezione Storico-Antropologica). Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana 1987.

Casagrande, Carla & Vecchio, Silvana, « Tu ne porteras point de faux témoignage contre ton prochain » : le décalogue et les péchés de langue. - La ville et la cour, éd. par Daniela Romagnoli. Fayard 1995.

Cassagnes-Brouquet, Sophie, Culture, artistes et société dans la France médiévale. Paris : Ophrys 1998.

Cassagnes, Sophie, D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIVe-XVe siècle). Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2001.

Chartier, Roger, Cultural history : between practices and representations, tr. Lydia G. Cochrane. Cambridge: Polity Press 1988.

Cheyette, Fredric L., Ermengard of Narbonne, and the World of the Troubadours. Ithaca : Cornell University Press 2001.

Chydenius, Johan, Love and the Medieval Tradition. Commentationes Humanarum Litterarum 58. Helsinki : Societas Scientiarum Fennica 1977.

Classen, Albrecht, The Power of a Woman's Voice in Medieval and Early Modern Literatures. Berlin : Walter de Gruyter 2007.

Clouzot, Martine, « La musique, un art de gouverner. Jongleurs, ménestrels et fous dans les cours royales et princières du XIIIe au XVe siècle (France, Bourgogne, Angleterre, Empire) », Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre, 11 (2007), pp. 115–138
http://cem.revues.org/document1071.html

Cohen, Caroline, Les éléments constitutifs de quelques planctus des Xe et XIe siècles. - Cahiers de Civilisation Médiévale 1 (1958), pp.83–85.

Cohen, Joel, Peirol's vielle. Instrumental participation in the troubadour repertory.
http://www.pbm.com/~lindahl/articles/troubadours.and.instruments.html (Appeared originally in Historical Performance 1990).

Coldwell, Maria V., Joglaresses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France. - Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950, éd. Jane Bowers & Judith Tick, Urbana 1986.

Copleston, Fredric C., A History of medieval philosophy, Suffolk 1972.

Coulet, Noël, Les confréries de métier à Aix au bas moyen âge. - Les métiers au Moyen Age. Aspects économiques et sociaux, éd. Pascale Lambrechts & Jean-Pierre Sosson. Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve 7-9 oct. 1993, Louvain-La-Neuve, Publications de l'Institut d'Études Médiévales.

Cropp, Glynnis M., Le vocabulaire courtois des troubadours à l'époque classique. Genève : Droz 1975.

Danou, Gérard, Littérature et médecine : Poésie lyrique ou l' « exquise douleur d'aimer » du troubadour. Médecine, vol. 2, No 6, Juin 2006, pp. 282–283.
Davis, Natalie Zemon, The Shapes of Social History. - Storia della Storiographia Volume 17, 1, 1990, pp. 28-32.
Davis, Natalie Zemon, L'histoire tout feu tout flamme. Entretiens avec Denis Crouzet, Paris : Albin Michel 2004.
Debord, André, Aristocratie et pouvoir. Le rôle du château dans la France médiévale, Paris : Picard, 2000.
Delumeau, Jean, (dir.) La religion de ma mère. Le rôle des femmes dans la transmission de la foi. Paris : Éditions du Cerf, 1992.
Delumeau, Jean, Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois. Paris : Fayard 1989.
Dictionnaire de Biographie française t.14, éd. M. Prevost, Roman D'Amat & Tribout de Morembert. Paris : Librairie Letouzey et Ané 1979.
Dictionnaire de la noblesse de la France, t.8, éd. De La Chenaye-Desbois & Badier. Nendeln : Kraus-Thomson Organization 1969 [1866].
Donald, Merlin, A Mind so Rare. The Evolution of Human Consciousness, New York / London : W.W. Norton 2001.
Dronke, Peter, Women Writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua († 203) to Marguerite Porete († 1310). Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
Duby, Georges, L'histoire des mentalités. - L'histoire et ses méthodes, éd. Charles Samaran. Paris : Gallimard, 1961, pp. 937-966.
Duby, Georges & Mandrou, Robert, Histoire de la civilisation française, t.1, Moyen Age -XVIe siècle. Paris : Armand Colin 1984.
Duby, Georges, Ouverture. - Ariès, Philippe & Duby, Georges, Histoire de la vie privèe, t. 2 : De l'Europe féodale à la renaissance. Paris : Seuil 1985.
Duby, Georges, Mâle moyen âge, de l´amour et autres essais. Paris : Flammarion 1988.
Duby, Georges, Féodalité. Paris : Gallimard 1996.
Duby, Georges, Art et Société au Moyen Age. Histoire artistique de l'Europe. Paris : Seuil 1997.
Duhamel-Amado, Claudie, Femmes entre elles. Filles et épouses languedociennes (XIe et XIIe siècles). - Femmes, mariages, lignages XIIe-XIVe siècles. (Mélanges offerts à Georges Duby), Bruxelles 1992.
Elias, Norbert, Civilisation des mœurs. Paris : Le Livre de poche 1977. [Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Berlin 1969].
Eriksen, Thomas Hylland, Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives London : Pluto Press 1993.
Fenster, Thelma & Smail, Daniel Lord, Introduction. - Fama : The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe, éd. Thelma Fenster and Daniel Lord Smail. Ithaca : Cornell University Press 2003.
Filios, Denise K., Performing Women in the Middle Ages. Sex, Gender, and the Medieval Iberian Lyric. New York : Palgrave Macmillan 2005.

Fleischman, Suzanne, The Non-lyric texts, éd. F. R. P. Akehurst and Judith M. Davis. Berkeley : University of California Press 1995, pp.167–184.

Forgacs, David, National-Popular: Genealogy of a Concept. - The Cultural Studies Reader, éd. Simon During. Florence KY: Routledge, 1999.

Fossier, Robert, Le Moyen Age t.2. L´éveil de l´Europe. Paris : Armand Colin 1982.

Fourquet, François, L'argent, la puissance et l'amour. - Réflexions sur l'évolution de quelques valeurs occidentales, éd. Charles Léopold Mayer. FPH 1993.

Frappier, Jean, Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève. - Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises 11, 1959, pp.134–158.

Frugoni, Chiara, La Femme imaginée. - Histoire des femmes en Occident, t.2, éd. Georges Duby & Michelle Perrot. Paris : Plon 1991, pp. 357–437.

Fumagalli, Mariateresa Broccheri Beonio, Héloïse intellectuelle. – La vie quotidienne des femmes au Moyen âge, éd. Ferrucio Bertini, Franco Cardini et al. Traduit de l'italien par Catherine Dalarun-Mitrovitsa et Jacques Dalarun. Paris : Hachette 1991. [Medioevo al femminile. Gius : Laterza & Figli, 1989].

Gaunt, Simon, Troubadours and Irony. Cambridge : Cambridge University Press 1989.

Gaunt, Simon, Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature: Martyrs to Love. Oxford : Oxford University Press 2006.

Gay-Crosier, Raymond, Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadors. Chapel Hill (NC) : The University of North Carolina Press 1971.

Genet, Jean-Philippe, La mutation de l'éducation et de la culture médiévales. t.1/2. Paris : Seli Arslan 1999.

Geremek, Bronislaw, Marginal man. – Medieval Callings, éd. Jacques Le Goff, tr. Lydia G. Cochrane. University of Chicago Press 1990, pp.347–373

Gibbons, Rachel C., Queen as a social mannequin. - Journal of Medieval History, Vol. 26, No 4, December 2000, pp. 371–395.

Giddens, Anthony, La constitution de la société : Éléments de la théorie de la structuration. Paris : Presses Universitaires de France 1987. [The Constitution of Society, 1984].

Gilbert, Reaney, The Performance of Medieval Music. Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese, (ed. Jan LaRue) New York : Pendragon Press, 1978.

Gourevitch, Aron J., La culture populaire au Moyen Âge. « Simplices et Docti ». Aubier, 1992. [1981]

Gourevitch, Aron J., La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale, Paris : Seuil, 1997.

Gregory, Tullio, The Platonic Inheritance. - A History of Twelfth-century Western Philosophy, ed. Peter Dronke, Cambridge 1988.

Grieve, Patricia E., Building Christian Narrative. The Rhetoric of Knowledge, Revelation, and Interpretation in Libro de Apolonio. – The Book and the Magic of Reading in the Middle Ages, éd. Albrecht Classen. New York : Garland publisher 1998, pp.149-169.

Grundmann, Herbert, Litteratus–Illitteratus : der Wandel einer Bildungsnorm von Altertum zum Mittelalter. Archiv für Kulturgeschichte, 40, 1958, pp. 1-65.

Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag: 1990 [rpr].

Hackett, Mary W., Le problème de 'midons'. - Mélanges Jean Boutière, éd. Irenée Cluzel & François Pirot. Liège 1971,1, pp. 285-294.

Hanawalt, Barbara & Kobialka, Michal, Introduction. - Medieval Practices of Space. éd. Hanawalt, & Kobialka. Medieval Cultures, vol.23. Minneapolis : University of Minnesota Press 2000.

Hanska, Jussi, Vaarallista viihdettä. – Kuokkavieraiden pidot : historian marginaalista marginaalihistoriaan, éd. Jarmo Peltola & Pirjo Markkola. Tampere : Vastapaino 1996, pp.23–46.

Harrison, Dick. Medieval Space. The Extent of Microspatial Knowledge in Western Europe during the Middle Ages. Lund : Lund University Press 1996.

Harrison, Dick, Skapelsens geografi. Föreställningar om rymd och rum i medeltidens Europa. Stockholm : Ordfrönt Förlag 1998.

Hartung, Wolfgang, Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler, Dichter, Musikanten. Düsseldorf : Artemis und Winkler Verlag 2003.

Harvey, Ruth, The Satirical Use of the Courtly Expression "Si Dons" in the Works of the Troubadour Marcabru. - The Modern Language Review, Vol. 78, No. 1 (Jan. 1983), pp. 24-33.

Harvey, Ruth, Courtly culture in medieval Occitania. - The Troubadours. An Introduction, éd. Sarah Kay & Simon Gaunt. Cambridge University Press 1999, pp.8–27.

Haskins, Charles Homer, The Renaissance of the twelfth century. Cambridge (Mass.) 1982. [1927]

Hekma, Gert, Sociologie de l'homosexualité et de l'homosocialité. - Sociétés, entre hommes, entre femmes, Paris, Masson, no 17, mars, pp. 12-13, 1988.

Heng, Geraldine, Empire of Magic. Medieval romance and the politics of cultural fantasy. New York : Columbia University Press 2003.

Herlihy, David, Opera Muliebria. Women and Work in Medieval Europe. Philadelphia : Temple University Press 1990.

Histoire générale de la Languedoc, t.3, éd. Dom Cl. Devic & Dom J. Vaissette. Toulouse : Edouard Privat MDCCCLXXII.

Histoire de la Provence, éd. Edouard Baratier. Toulouse 1969.

Holmes, Janet, An Introduction to Sociolinguistics. London : Longman 1992.

Huchet, Jean-Charles, Les femmes troubadours ou la voix critique. - Littérature no 51. Paris, 1983, pp.59–90.

Huchet, Jean-Charles, L'amour discourtois, La fin'amors chez les premiers troubadours, Toulouse : Éditions Privat 1987.

Huizinga, Johan, The Waning of the Middle Ages, trans. F. Hopman. New York : St. Martin's Press 1984. [Herfsttij der Middeleeuwen 1919].

Hursthouse Rosalind, On virtue ethics. Clarendon : Oxford University Press 1999.

Ippolito, Marguerite-Marie, Bernard de Ventadour. Troubadour Limousin du XIIe siècle. Prince de l'Amour Courtois et de la Poésie Romane. Paris : Harmattan 2001.

Jacob-Hugon, Christine, L'œuvre jongleresque de Jean Bodel. L'art de séduire un public BMA 10. Paris/Bruxelles: De Boeck Université 1997.

Jeanroy, Alfred, La poésie lyrique des troubadours t.1-2, Genève : Slatkine 1973. [1934]

Kappler, Claire & Thiolier-Méjean, Suzanne, Les Fous d'amour au Moyen Âge Orient-Occident. Paris : L'Harmattan 2007.

Katajala-Peltomaa, Sari, Gender and Spheres of Interaction. Devotional Practices in Fourteenth-Century Canonisation Processes, Brepols, à paraître.

Kay, Sarah, Subjectivity in troubadour poetry. Cambridge : Cambridge University Press 1990.

Keen, Maurice, Chivalry. New Haven, Conn. : Yale University Press1984.

Keller, Hans-Erich. "Italian Troubadours." - A Handbook of the Troubadours éd. F. R. P. Akehurst & Judith M. Davis. Berkeley: University of California Press 1995, pp. 295–304.

Kerr, Julie, The Open Door : Hospitality and Honour in Twelfth/Early Thirteenth-Century England. History vol. 87, no 287, July 2002, pp.322–335.

Klapisch-Zuber, Christiane, Les femmes et la famille. L'homme médiéval [Uomo medievale], sous la direction de Jacques Le Goff. Paris : Seuil 1989.

Klinck, Anne L., Poetic Markers of Gender in Medieval "Woman's Song": Was Anonymous a Woman? - Neophilologus vol.87, no 3 Juillet 2003. Springer Netherlands, pp. 339-359.

Korhonen, Anu, Fellows of Infinite Jest. The Fool in Renaissance England. Turku: Painosalama 1999.

Kovesi Killerby, Catherine, 'Heralds of a well-instructed mind': Nicolosa Sanuti's defence of women and their clothes. - Renaissance Studies 13 (3), Vol. 13 Issue 3. September 1999, 255-282.

Kristeva, Julia, Women's Time. – Signs : Journal of Women in Culture and Society 7, 1, 1981, pp. 13—35. [Paru originairement sur le nom : « Le Temps des femmes ». - Cahiers de recherche de sciences des textes et documents, no. 5 (Hiver 1979)]

Kristeva, Julia , Histoires d'amour. Paris : Denoël 1983.

Krötzl, Christian, Fama sanctitatis. Die Akten der spätmittelalterlichen Kanonisationsprozesse als Quelle zu Kommunikation und Informationsvermittlung in der mittelalterlichen Gesellschaft. - Procès de Canonisation au Moyen Âge. Aspects juridiques et religieux, éd. Gabor Klaniczay. Collection de l'École Francaise de Rome, t. 340, Roma 2004, pp. 223–244.

Köhler, Erich, Trobadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters. Berlin : Rütten & Loening 1962.

Köhler, Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours, CCM, VII, 1964. 27–51.

Labbie, Erin F., The vacant mirror in Lombarda´s tenson. - Romance notes, vol. 36, no 1, 1995.
Lacan, Jacques, "God and the Jouissance of the Woman." -, Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne, éd. J. Mitchell & J. Rose. New York : W. W. Norton, 1985.
Lachin, Giosuè, Il trovatore Elias Cairel. Studi, testi e manuali. Nuova serie 6. Modena: Mucchi 2004.
Lamberg, Marko, 1300-luvun suomalaisten tietoympäristöt. - Toivon historia : Toivo Nygårdille omistettu juhlakirja, éd. Kalevi Ahonen et al. Jyväskylä : Jyväskylän yliopisto, historian ja etnologian laitos, 2003, 261–271.
Landau, Peter, Die Entstehung des kanonischen Infamiebegriffs von Gratian bis zur Glossa ordinaria. Cologne et Graz : Böhlau 1966.
Lapidge, Michael, The Stoic Inheritance. - A History of Twelfth-century Western Philosophy, éd. Peter Dronke. Cambridge 1988.
Lazar, Moshe, Fin'amor.- A Handbook of the Troubadours éd. F. R. P. Akehurst & Judith M. Davis. Berkeley: University of California 1995, pp.61–100.
Lazar, Moshé, Amour Courtois et Fin´Amors dans la littérature du XIIe siècle. Paris : Klincksieck 1964.
Lefebvre, Henri, La production de l'espace. Paris : Anthropos 1974.
Léglu, Catherine, Defamation in the Troubadour Sirventes: Legislation and Lyric Poetry. - Medium Aevum, 46 (1997), pp. 28-41.
Léglu, Catherine, Did Women Perform Satirical Poetry? Trobairitz and Soldadeiras in Medieval Occitan Poetry. - Forum for Modern Language Studies 37 (2001), pp. 15-25.
Le Goff, Jacques, Les mentalités. Une histoire ambiguë. - Faire de l'histoire 3 [45], éd. J. Le Goff et P. Nora. Nouveaux objets, Paris : Gallimard 1974, pp.76–94
Le Goff, Jacques, Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident. Paris : Gallimard 1977. [1966].
Le Goff, Jacques, La ville médiévale. Histoire de la France urbaine, t. II, éd. G.Duby. Paris : Le Seuil 1980.
Le Goff, Jacques, La civilisation de l'Occident médiéval. Paris : Arthaud 1984. [1964].
Le Goff, Jacques, L'homme médiéval. - L'homme médiéval [Uomo medievale], sous la direction de Jacques Le Goff. Paris : Seuil 1989.
Lehmijoki-Gardner, Maiju, Worldly Saints : Social Interaction of Dominican Penitent Women in Italy, 1200-1500. Helsinki : Suomen Historiallinen Seura 1999.
Lehtonen, Tuomas M.S., Fortuna, Money, and the Sublunar World. Twelfth-century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the Carmina Burana, Helsinki 1995.
Leiner, Wolfgang, Préface. - Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle. Etudes littéraires françaises, éd. Wolfgang Leiner. Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr 1978.
Lerner, Gerda, The Creation of Patriarchy. Oxford : Oxford Univ. Press 1986.

Le Roy Ladurie, Emmanuel, Montaillou, village occitan de 1294 à 1324. Paris : Gallimard 1982.
Lett, Didier, L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècle). Collection historique. Paris : Aubier 1997.
Leube-Fey, Christiane, Bild und Funktion der dompna in der Lyrik der Trobadors. Heidelberg 1971.
Levi, Giovanni, On microhistory. - New Perspectives in Historical Writing, éd. Peter Burke, Oxford : Polity Press, 1991, pp. 93-113.
Lewis, C.S., The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition [1936]. Oxford Univ. Press: Oxford et New York 1986.
Lloyd, Geoffrey E. R., Pour en finir avec les mentalités, traduit de l'anglais par Franz Regnot. Paris : Découverte 1993.
Lorcin, Marie-Thérèse, Société et cadre de vie en France, Angleterre et Bourgogne (1050-1250). Paris : SEDES 1985.
Lot-Borodine, Myrrha, De l'amour profane à l'amour sacré. Paris : Nizet 1961 [publié en 1928 sous le nom : « Sur les origines et les fins du « service d'amour » dans Mélanges Jeanroy, Paris].
Luquet-Juillette, Jacquette, Occitanie, terre de fatalité : fondements de l'Occitanie t.1/3 Paris : Dervy 1997.
Lutz, Catherine & White, Geoffrey M., The Anthropology of Emotions. – Annual Review of Anthropology 15, Palo Alto (CA) (1986), pp. 405–436.
MacIntyre, Alasdair, Après la vertu. Étude de la théorie morale. Paris : PUF 1997. [After Virtue. A Study in Moral Theory 1981, 1984]
Maclean, Marie, Narrative as Performance. The Baudelarian Experiment. New York : Routledge 1988.
Malone, Mary T., Women & Christianity vol. I. Dublin : Columba Press 2000.
Le Manuscrit du Roi, fonds français de la Bibliothèque Nationale no 844, éd. Jean Beck & Louise Beck t.I-II. Corpus Cantilenarum Medii Aevi. London : Humphrey Milford : Oxford University Press 1938.
Markale, Jean, Aliénor d'Aquitaine. Paris : Payot 1979.
Martin, Hervé, Mentalités médiévales XI-Xve siècle. Vendôme : Puf 1998.
Martinez, Ronald, Italy. - A Handbook of the Troubadours, éd. F. R. P. Akehurst and Judith M. Davis. Berkeley: University of California 1995, pp. 279–294.
Mazel, Florian, La noblesse et l'Église en Provence, fin Xe-début XIVe siècle. Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris : Éditions du CTHS 2002.
McCarthy, Barry, Warrior values. A socio-historical survey. - Male Violence, éd. John Archer, John. London : Routledge 1994, pp. 105–120.
McCarthy, Conon, Introduction. - Love, Sex and Marriage in the Middle Ages, éd. C. McCarthy. London & New York : Routledge 2004, 1–23.
Meliga, Walter, Fama e rumeurs negli ambienti trobadorici del XII secolo: il sen di Bertran de Born. Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), éd. R. Castano, F. Latella & T. Sorrenti. Roma : Viella 2007, pp. 469-477.
Ménard, Philippe, Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250). Genève : Droz, 1969.

Meneghetti, Maria Luisa, Le origini delle letterature medievali romanze, Roma : Laterza 1997.
Menocal, Rosa Maria, The Arabic Role in Medieval Literary History. A Forgotten Heritage. Philadelphia : University of Pennsylvania Press 1987.
Pidal, Ramon Menéndez, Pœsía árabe y poesia europea 4e éd., Madrid 1955.
Michaud, Yves, "'Valeurs, normes et évaluations'.", EspacesTemps.net, Actuel, http://espacestemps.net/document1630.html
Miralles, Carles & Pòrtulas, Jaume, L'image du poète en Grèce archaïque. - Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne, éd. Nicole Loraux & Carles Miralles. Paris : Belin 1998, pp. 15-63.
Monier, Janine, Essai d'identification de la Comtesse de Die. - Bulletin Soc. d'archéol. et statistique de la Drôme, 12, 1962, pp. 265–278.
Monson, Alfred, Les `ensenhamens´ occitans. Essai de définition et de délimitation du genre. Paris : Klinkcksieck 1981.
Moscovici, Serge, L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses. Bruxelles : Editions Complexe 1991.
Moulin, Jean-Baptiste & Mutembe, Protais, Le rituel du mariage en France du XIIe au XVIe siècle. Théologie historique 26, Paris : Beauchesne 1974.
Mäki-Petäys, Mari, On the Applicability of Image Research to the Study of Medieval Hagiographies, Looking at the other - Historical study of images in theory and practice, éd. Kari Alenius & Olavi K. Fält & Seija Jalagin. Oulu : Acta Universitatis Ouluensis. Humaniora 2002, pp. 89–103.
Nappholz, Carol Jane Unsung Women : The Anonymous Female Voice in Troubadour Poetry. New York : Peter Lang Publishing 1994.
Nelli, René, L'Erotique des troubadours. Toulouse : Privat 1963.
Nelli, René, La vie quotidienne des cathares du Languedoc au XIIIe siècle. Paris : Hachette 1969.
Nelli, René, Les cathares. Paris : Marabout 1972.
Nelli René, L'Erotique des troubadours, rééd. 2 vol., Paris, UGE, 10/18, 1974.
Nelli, René, Écrivains anticonformistes du Moyen-Âge occitan, I-II. Paris : Phébus 1977.
Newhouser, Richard, The Treatise on Vices and Virtues in Latin and Vernacular. (Typologie des sources du moyen âge occidental, Fasc. 68). Turnhout : Brepols 1993.
Niiranen, Susanna, Veijareita ja pyhimyksiä, lörppöjä ja kaunokaisia. Trubaduurien suhtautumistapoja runojensa naisiin. – Ihmeiden peili. Keskiajan ihmisen maailmankuva, éd. Susanna Niiranen & Marko Lamberg. Jyväskylä : Atena 1998, pp.113–132.
Niiranen Susanna, Muukalaisten matkassa. – Keskiajan rajoilla, éd. Marko Lamberg & Susanna Niiranen. Jyväskylä: Atena 2002, pp.77–104.
Niiranen, Susanna, Ensenhamen. Educational ideal and elite women in twelfth and thirteenth century Occitania. – Hoping for Continuity. Childhood, Education and Death in Antiquity and the Middle Ages, éd. Katariina Mustakallio & al. Rome : Acta Instituti Romani Finlandiae 2005, pp.167–177.

Niiranen, Susanna, Muusa, mesenaatti ja muusikko. Naistrubaduurien sosiaalinen identiteetti. – Aika ja identiteetti, éd. Laura-Kristiina Moilanen & Susanna Sulkunen. Helsinki, SKS, 2006, pp. 37–67.

Niiranen, Susanna, Peire Vidal – a fool and a troubadour. - Behaving like Fools: Voice, Gesture, and Laughter 1200-1600, éd. Lucy Perry & Alexander Schwartz. Turnhout : Brepols, à paraitre en 2009.

Noonan, John T. jr., Marital Affection in the Canonists. - Studia Gratiana 12, 1967, pp. 479-509.

Nora, Pierre, Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Tr. Marc Roudebush. - Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. (Spring, 1989), pp. 7-24.

Nordberg, Michael, Den dynamiska medeltiden, Stockholm – Kristianstad : Tiden 1984.

Noto, Giuseppe, Il giullare et il trovatore nelle liriche e nelle « biografie » provenzali. Torino : Edizioni dell'Orso 1998.

Ong, Walter, Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London : Methuen 1982.

Ortner, Sherry, Is Female to Male as Nature is to Culture ? - Women, Culture and Society, éd. Michelle Rosaldo & Louise Lamphere. Stanford, CA : Stanford University Press 1974, pp. 67-87.

Page, Christopher, Voices & Instruments of the Middle Ages. Instrumental practices and songs in France 1100-1300. London : J. M. Dent & Sons 1987.

Paterson, Linda M., The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society c. 1100-c. 1300. Cambridge : Cambridge University Press 1993.

Pattison, Walter, The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d´Orange, Minneapolis 1952.

Picoche, J. & Marchello-Nizia, Christiane., Histoire de la langue française. Paris : Nathan 1989.

Pirenne, Henri, Economic and social history of medieval Europe. London 1961.

Pirot, François, Sur quelques chansonniers provençaux perdus ou égarés. - Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière, éd. Irénée Cluzel & François Pirot. Liège : Soledi 1971, pp. 466–480.

Pirot, Francois, Recherches sur les connaissances litteraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siecles: Les "sirventes-ensenhamens" de Guerau Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris. Barcelona : Real Academia de Buenas Letras 1972.

Poe, Elizabeth W., Compilatio : Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript H (Vat. Lat. 3207). Lexington, KY: French Forum Publishers 2000.

Poe, Elizabeth W., The Vidas and Razos. - A Handbook of the Troubadours, éd. F.R.P. Akehurst & Judith M. Davis, Berkeley- Los Angeles : University of California Press 1995, pp. 185–197.

Puckett, Jaye, "Reconmenciez novele estoire": The Troubadours and the Rhetoric of the Later Crusades. - Modern Language Notes vol. 116, no.4, The Johns Hopkins University Press 2001, pp. 844–889.

Reaney, Gilbert, The Performance of Medieval Music. - Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese, éd. Jan LaRue. New York : Pendragon Press, 1978, pp.704–722.

Rey-Flaud, Henri, La névrose courtoise. Paris : Navarin 1983.

Riché, Pierre, Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval. Extrait de l'ouvrage « Jeux de mémoire » éd. Paul Zumthor & Bruno Roy. - Education et culture dans l'Occident médiéval, éd. Pierre Riché. Montréal : Les Presses Universitaires de Montréal 1985, pp.133-148.

Ricœur, Paul, Soi-même comme un autre. Paris : Seuil 1990.

Ricœur, Paul, La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris : Seuil 2000.

Rieger, Angelica, Ins e l cor port, dona, vostra faisso – Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours. - Cahiers de Civilisation Médiévale 28, 1985, pp. 385–415.

Rieger, Angelica, Was Bieiris de Romans a lesbian ? The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours, éd. William D. Paden. Philadelphia : University of Pennsylvania Press 1989, pp.73–94.

Rieger, Angelica, Alamanda de Castelnau: une trobairitz dans l'entourage des comtes de Toulouse? - Les troubadours et l'État toulousain avant la Croisade (1209). Actes du Colloque de Toulouse (9 et 10 décembre 1988), éd. Arno Krispin. Bordes : CELO 1994, pp.183–194.

Rieger, Angelica, Le chansonnier de Domna Blanchemain, Trobairitz – Essai de reconstitution (d'après Francesco da Barberino). - Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Universidade de Santiago de Compostela, 1989, Bd. 7: Sección IX. Filoloxía medieval e renacentista, A. Crítica textual e edición de textos, B. Historia e crítica literarias, éd. Ramón Lorenzo. La Coruña: Fundación « Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa » 1994 <1995>, pp. 57–78.

Rieger, Dietmar, 'Par devant lui chantent li jugleor'. La poésie médiévale dans le contexte du 'Gesamtkunstwerk' du repas courtois. - Chanter et Dire. Études sur la littérature du Moyen Âge. Paris : Champion 1997, pp. 89-110.

Riquer, Martín de, Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII. Barcelona : Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg 1995.

Rocher, Guy, Introduction à la sociologie générale. Montréal : Hurtubise HMH 1992.

Rohr, Rupprecht, Zur Skala der ritterlichen Tugenden in der altprovenzalischen und altfranzösichen höfischen Dichtung. - Zeitschrift für Romanische Philologie, 78, 1962, p.292–.

Romagnoli, Daniela, La courtoisie dans la ville : un modèle complèxe. - La ville et la cour, éd. Daniela Romagnoli. Paris : Fayard 1995.

Rorty, Richard, *Contingence, ironie et solidarité*, trad. franç., P.-E. Dauzat, «Théories». Paris : Armand Colin 1993.

Rosenwein, Barbara, Worrying about Emotions in History. - American Historical Review vol. 107, no 3. 2002, pp. 821-845.

Ross, Susan A., Féminisme et théologie. Raisons politiques. -Etudes de pensée politique no 4 2001/4, pp.133–146.

Rougemont, Denis de, L'amour et l'Occident. Paris : Plon 1972. [1939]

Rouillan-Castex, Sylvette, L'amour et la société féodale. Revue historique no 552, Paris 1985, pp.295–328.

Sakari, Aimo, Azalais de Porcairagues, interlocutrice de Raimbaut d´Orange dans la tenson Amics, en gran cossirier ? - Neophilologica Fennica 45, 1987, pp. 429-440.

Sakari, Aimo, Azalais de Porcairagues, le ´Joglar` de Raimbaut d´Orange. - Neuphilologische Mitteilungen vol. 50, 1949, pp. 23-43, 56-87, 174-198.

Sandels, Marianne, Att tänka på henne : provensalsk trubadurlyrik från medeltiden. Stockholm : FIB:s Lyrikklubb 1980.

Sankovitch, Tilde, Lombarda's Reluctant Mirror : Speculum of Another Poet. - The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours, éd. William D. Paden. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989, pp.183–193.

Sankovitch, Tilde, The *trobairitz*. - The Troubadours. An Introduction, éd. Simon Gaunt & Sarah Kay. Cambridge University Press 1999, pp.113–126.

Sarsila, Juhani, Some Aspects of the Concept of Virtus in Roman Literature until Livy. Studia Philologica Jyväskyläensia 16. Diss. Jyväskylä 1982.

Saussure, Ferdinand de, Cours de linguistique générale. Paris : Payot 1987. [1915].

Shahar, Shulamith, The fourth estate. A history of women in the Middle Ages. Cambridge : Routledge 1989.

Shapiro, Marianne, The Provençal Trobairitz and the Limits of Courtly Love. - Signs 3/2, 1978, pp. 560-571.

Smail, Daniel Lord, The Consumption of Justice: Emotions, Publicity and Legal Culture in Marseille, 1264-1423. Ithaca : Cornell University Press 2003.

Spampinato-Beretta, Margherita, Les trobairitz: la voix féminine au moyen âge. - Revue des langues romanes. 100.1 (1996), pp.17-48.

Spearing, A.C., Criticism and Medieval Poetry. London : Edward Arnold 1972.

Spence, Sarah, Rhetorics of Reason and Desire: Vergil, Augustine, and the Troubadours. Ithaca : Cornell University Press 1988.

Stevens, Martin, The performing Self in Twelfth-Century Culture. Viator 9, 1978, pp.193–212.

Sullivan, Henry W., The Feminization of Christian Doctrine in Twelfth Century France. - Literature and Psychology, vol. 34, nr.3 1988.

Svenbro Jesper, La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca. Tr. Pierpaolo Rosati. Torino : Boringhieri 1984.

Thiellet, C., Quelques aspects de la sainteté féminine d'après des Vitae mérovingiennes et carolingiennes. - Mélanges de sciences religieuses vol. 56, nº 2. Lille : Université catholique de Lille 1999, pp. 5-32.

Thiolier-Méjean, Suzanne, Sur un vers de Marcabru, Soudadiers per cui es Joven, de la putana à la soldadeira? - La France latine, Revue d'études d'oc, 1993, n° 116, pp. 83–99.

Thiolier-Méjean, Suzanne, La poétique des troubadours, trois études sur le sirventes. Paris : Centre d'enseignement et de recherche d'oc 1994.

Throop, Palmer A., Criticism of Papal Crusade Policy in Old French and Provençal. – Speculum, Vol. 13, No. 4 (Oct., 1938), pp. 379-412.

Timonen, Senni, Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan. Helsinki : SKS 2004.

Tomasovszky, Orsolya, Les trobairitz – une voix féminine de la poésie médiévale. - Revue d'Études Françaises 9, éd. Yann Foucault & Judit Karafiáth, Budapest, 2004, pp. 265-272.

Trusen, Winfried, Der Inquisitionsprozeß: Seine historischen Grundlagen und frühen Formen. Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung 74, 1988.

Uhlig, Marion, «Le cheval de la langue : héroïsme et art d'écrire dans Galeran de Bretagne de Renaut». @nalyses, Héroïsme et littérature, Collectifs, Paradigmes de l'héroïsme au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime. http://www.revue-analyses.org/document.php?id=94

Vauchez, André, Sainthood in the later Middle Ages, tr. Jean Birrell. Cambridge : Cambridge University Press 1997. [La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age 1988].

Verdon, Jean, La Femme au Moyen Âge. Paris : Jean-Paul Gisserot 1999.

Verdon, Jean, Le plaisir au Moyen Âge. Paris : Hachette 2002.

Verdon, Jean, L'amour au moyen âge. La chair, le sexe et le sentiment. Paris : Perrin 2006.

Verdon, Laure, La terre et les hommes en Roussillon. Aix-en-Provence : PUP 2001.

Verger, Jacques, Culture, enseignement et société en Occident aux XII$^{e}$ et XIII$^{e}$ siècles. Rennes : Presses Universitaires de Rennes 1999.

Verseuil, Jean, Aliénor d'Aquitaine et les siens. Paris : Critérion 1991.

Villemur, Frédérique, « Saintes et travesties du Moyen Âge », Clio, numéro 10/1999, Femmes travesties : un "mauvais" genre, mis en ligne le 22 mai 2006. URL : http://clio.revues.org/document253.html.

Vinsonneau, Geneviève, Socialisation et identité. - Identité(s). L´individu, le groupe, la société éd. Catherine Halpern & Jean-Claude Ruano-Borbalan. Auxerre : Editions Sciences Humaines 2004.

Vincent-Cassy, Mireille, Flatter, louer ou comment communiquer à Paris à la fin du Moyen Âge. - La ville et la cour, éd. Daniela Romagnoli. Paris : Fayard 1995, pp. 117-159.

Violante, Cinzio, La "cortesia" chiericale e borghese nel duecento. Firenze : Leo S. Olschki 1995.

Vitz, Evelyn Birge, Orality and Performance in Early French Romance. Boydell & Brewer 1999.

Van der Werf, Hendrik, Music. - Handbook of the Troubadours, éd. F.R.P. Akehurst & Judith M. Davis. Berkeley : University of California Press 1995, pp.121–164.

Van der Werf, Hendrik, The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems. Utrecht : A. Oosthoek 1972.

Weber, Max, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, 5ème éd. par Johannes Winckelmann. Tübingen : J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1980. [1922].

Wetherbee, Winthorp, Philosophy, Cosmology, and the Twelfth-century Renaissance. - A History of Twelfth-century Western Philosophy, éd. Peter Dronke, Cambridge 1988, pp. 21-53.
Wierling, Dorothee, The History of Everyday Life and Gender Relations: On Historical and Historiographical Relationships. - The History of Everyday Life, éd. Alf Lüdtke. Princeton N.J.: Princeton University Press 1995, pp. 149-168.
Williams, John R., The Authorship of the Moralium Dogma Philosophorum. Speculum, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1931), pp. 392-411
Zink, Michel, Nature et poésie au Moyen Age. Paris : Fayard 2006.
Zumthor, Paul, Langue et techniques poétiques à l'époque romane. Paris : Klincksieck 1963.
Zumthor, Paul, La mesure du monde : Représentation de l'espace au Moyen Age. Paris : Seuil 1993.
Zumthor, Paul, Essai de poétique médiévale. Paris : Seuil 2000. [1972].
Zumthor, Paul, An Overview : Why the troubadours? - Handbook of the Troubadours, éd. F.R.P. Akehurst & Judith M. Davis. Berkeley et Los Angeles: University of California Press 1995, pp. 11–18.

**Dictionnaires et grammaires consultés:**

Blaise Albert, Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens. Strasbourg, 1954.
Du Cange, Charles, Glossarium mediae et infimae latinitatis. Graz : Akademische Druk- u. Verlagsanstalt 1954-1970.
Le Grande Robert. Dictionnaire de la langue française, t.6. Paris: Robert 1985.
Grandsaignes d'Hauterive, R., Dictionnaire d'ancien français. Paris : Larousse 1947.
Levy, Emil, Petit Dictionnaire Provençal-français, 3e éd. Heidelberg : Winter 1961.
Niermeyer, J. F. & C. van de Kieft, Mediae Latinitatis lexicon minus I-II, 2e éd. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002.
Von Wartburg, Walther, Französisches Etymologisches Wörterbuch. Bâle : R.G. Zbinden & Co. 1958–1969.
Raynouard, Francois-Just-Marie, Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec autres langues de l'Europe latine, 6 tomes, Heidelberg 1928–1929. [Réimpr. de l'original publ. à Paris 1836-45].

**Sites utilisés :**

http://www.rialto.unina.it/BdT.htm
http://www.trobar.org/troubadours/

**Non-imprimés:**

Bergbacka, Katja, Le diminutif dans la littérature en moyen français. Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Jyväskylä, 2004.

Cohen, Joel & Bec, Pierre, Lo Gai Saber, artist's edition. Coaraze 2001.

Grier, Shelagh, The Otia Imperialia of Gervase of Tilbury: a critical edition of Book III, with introduction, translation and commentary. Unpublished doctoral thesis, University of York, 1981, 1.

Niiranen, Susanna, "Troubadours, Obsessive Love and the Motif of Eaten heart", conférence donnée dans Emotions and Gestures. International Medieval Congress, Leeds, UK, 10th-13th July 2006.

Sakari, Aimo, Qui étaient la comtesse de Die et son »amic » ? 1994.

[Paru : Sakari, Aimo, Qui étaient la comtesse de Die et son »amic » ? Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit, Vol. 2, 1995, pp. 249-268]

# APPENDICES

## Appendice I

### Mini-biographies des *trobairitz*

ALAISINA ISELDA
Poétesse inconnue qui s'adresse à une dame appelée Carenza, également inconnue, dans la seule pièce qu'on ait d'elle. Pour certains éditeurs, *Alaisina Iselda* est lu comme l'apposition du nom de deux personnes, *Alais et Iselda* et il s'agirait donc de trois femmes.[917] Il a également été proposé que le nom Carenza pourrait être un *senhal* [918] ou plutôt un type[919]. Dans la *tenso*, Alaisina Iselda lui demande conseil pour savoir si elle doit ou non se marier. Le bref texte (deux *coblas* et deux *tornadas*) est un curieux mélange de mysticisme religieux et du thème « secrets de femmes » dans un cadre classique, un dialogue où la jeune personne questionne son aînée. Voir, Carenza.

ALAMANDA
Il existe une *tenso* du troubadour Giraut de Bornelh et d'une *donzela* nommée Alamanda. Dans la pièce, Giraut (nommé dans le poème) insiste sur le fait qu'elle doit l'aider à se réconcilier avec sa bien aimée. Elle sert de médiatrice qui se propose de rétablir la paix entre les amants brouillés et donne des conseils au troubadour. Cette fois-ci, le rôle de l'interlocutrice féminine n'est pas celle de la dame (*domna*) elle-même mais d'une *donzela*, selon le cas une suivante, une jeune fille ou une dame mariée de la petite noblesse. La *razo* de Giraut dit que la *donzela* Alamanda était sa suivante. Pour compliquer les choses, la dame de Giraut s'appelait aussi Alamanda selon la *razo*: détail intentionnel pour la tension dramatique ou erreur due à la confusion du copiste ? Quoi qu'il en soit, cette *tenso* possède des ressemblances remarquables avec la *tenso* anonyme qui met en scène Domna et donzela.

Concernant son identification, la *trobairitz* Alamanda n'est connue que par les *razos* de Giraut de Bornelh (mort vers 1220). D'après ses sources incertaines, il s'agit d'une gasconne du nom d'Alamanda d'Estang. Son lieu d'origine serait Estang, dans le canton de Cazaubon (Gers). Rieger a proposé qu'il s'agirait d'Alamanda de Castelnau, femme de Guillaume de Castelnau (mort en 1223) dont la pierre tombale se trouve au musée des Augustins de Toulouse.[920] Son nom (Alamanda) figure pourtant dans les poèmes de Bertran de Born (qui dit explicitement qu'il a imité la mélodie, *son*, de N'Alamanda) et de Giraut

---

917 Bogin 1980, 144–145 et 178–179.

918 Rieger 1991,160.

919 Anderson 1986-1987, 56–58.

920 Rieger 1994, 188.

d'Espanha. Voir aussi l'allusion à son nom dans la *tenso* de Lombarda et Bernart Arnaut.

ALMUC DE CASTELNAU

Autre interlocutrice d'une *tenso* entre femmes qui fait dialoguer *Domna N'Almuc* et *Domna N'Iseut*. Ces deux poétesses ont laissé chacune une *cobla* ou strophe rapportée dans leur *vida*. Iseut prie Almuc de pardonner à un chevalier qui l'a offensée. Iseut demande à Almuc de mettre un terme à son mécontentement. Elle se porte garant de ce chevalier qui lui demande humblement pardon. Almuc répond dans une strophe qui offre encore une possibilité au chevalier qui l'a trompée. La dame Iseut sert alors de médiatrice entre les amants brouillés (Dame Almuc/Almois et Gui de Tournon/de Tornel). Les identifications de ces trois personnages sont incertaines. D'après les noms mêmes qui leur ont attribués, Almuc pourrait être originaire de Chapieu (*castrum de Capione*), près de Mende en Lozère et Iseut de Châteauneuf-de-Randon (Mende). Elle a été identifiée à l'épouse de Guigue de Châteauneuf-de-Randon,[921] ou de Guiraut 1er de Simiane, seigneur de Caseneuve, Apt et Gordes, et à la mère de Raimbault d'Agoult, protecteur des troubadours. Quant à Gui, il pourrait s'agir de Gui de Tournel (Chapieu) ou du seigneur de Tournon en Vivarais. Voir Iseut de Capio.

AZALAIS D'ALTIER

Seule femme connue à avoir écrit un salut d'amour, genre dans la tradition épistolographique de l'*ars dictandi.* Azalais d'Altier se nomme elle-même au sixième vers du son *salut d'amor*, une épître amoureuse en vers. Cette « autosignature » est la seule parmi les *trobairitz*. La pièce est adressée à une autre femme mais Azalais y joue le rôle de la médiatrice entre les amants brouillés. Quant à l'identité de ces deux personnages, à la base des allusions intertextuelles, Bec propose que les amants brouillés en question pourraient être Uc de Saint Circ et la *trobairitz* Clara d'Anduza.[922]Azalais d'Altier serait donc leur amie commune qui s'offre à réconcilier les deux amants. Dans ce contexte, la pièce de Clara pourrait être vue comme une réponse au *salut* d'Azalais. Il est tout à fait possible que ces trois personnes se connaissent, le troubadour Uc de Saint-Circ (ca 1217–ca 1253) adressant en effet une de ses chansons à Azalais.

AZALAIS DE PORCAIRAGUES

Sa *vida* la dit originaire de « la contrée de Montpellier » (*de l'encontrada de Monpeslier*), sans doute de *castrum* de Portiragnes, près de Béziers (Hérault). Elle était vraisemblablement une *domna castelloza*, née vers l'an 1140. Il ne subsiste d'elle, outre sa *vida*, qu'une chanson. Sa *vida* mentionne qu'elle a aimé Gui Guerrejat, le frère de Guillaume VII de Montpellier et qu'elle a composé beaucoup de bonnes chansons sur lui. Bien que cette composition soit habituellement de 52 vers, les considérables variations du texte entre les manuscrits suggèrent qu'elle n'a pas fait immédiatement l'objet d'une transcription. La chan-

[921] BS, 424.
[922] Bec 1995, 187.

son, composée probablement peu après la mort en 1173 du troubadour Raimbaut d'Aurenga (un cousin de Gui Guerrejat, mort en 1177) semble faire allusion à cet évènement. Pour reprendre une hypothèse de Sakari, Raimbaut d'Aurenga a attribué à Azalais, dans ses propres œuvres, le *senhal* masculin de « *Joglar* »[923]. La *tornada* adresse la chanson à une dame de Narbonne, vraisemblablement la comtesse Ermengarde, mécène bien connue de la poésie troubadour.

Azalais de Porcairagues est la seule à appliquer le procédé du début printanier – méthode habituelle des troubadours hommes – qu'elle transforme en une image hivernale pour exprimer son angoisse amoureuse.

BIEIRIS DE ROMANS

Le nom de *nabieiris de roman* se lit dans un seul manuscrit (T) au-dessus de deux *coblas* d'amour. D'après le nom, elle devait être originaire de Romans, près de Montélimar d'où provenait le troubadour Folquet de Romans (avant 1250). L'unique pièce de Bieris est adressée à une dame nommée Maria. C'est en effet la seule *canso* composée par une femme à une autre femme, ce qui a contribué à faire émerger diverses interprétations comme : a) la pièce est écrite par un homme (Alberico da Romano ou d'autre) ; b) il s'agit d'une poème lesbien ; c) Na Maria est la Sainte Vierge. Néanmoins, A. Rieger a montré que le texte est un exemple d'une expression habituelle de l'affection et de la sympathie entre deux femmes (amies ou parentes) dans un cadre courtois.[924]

CARENZA

Voir Alaisina Iselda.

CASTELLOZA

Les renseignements sur Castelloza proviennent majoritairement de sa courte *vida*. Elle était, d'après sa biographie, une auvergnate noble. Son époux, Turc/Truc de Mairona, l'un des seigneurs de Meyronne (près du Puy en Haute-Loire) est mentionné dans cette *vida*. Le mari participa aux croisades (IV^e^ ou V^e^) au début du XIII^e^ siècle.

La *vida* dit que l'amant de la *trobairitz* (et l'inspirateur de ses chansons) est Arman de Breon. La famille de Breon (aujourd'hui Brion dans le Puy-de-Dôme) est bien attestée dans les documents, mais le nom d'Armand y est inexistant,[925] ce qui a suggéré diverses hypothèses sur son identité ainsi que sur celle de Castelloza elle-même. En fait, le nom Castelloza, peut avoir pour source *senhal*, une sorte de pseudonyme référant à une « châtelaine ». Bec propose qu'elle a bien pu vivre dans l'entourage de la cour de Dalfin d'Alvernhe (ca 1155–1235), patron des troubadours et lui-même poète. Dans un *sirventes* contre l'évêque Robert de Clermont, Dalfin d'Alvernhe mentionne son éventuel mari, Turc de

923 Sakari 1949, 25.

924 Rieger 1989, 73–94.

925 Bec 1995, 75–76.

Mairona. En plus, Bec voit des parallèles dans la poésie de Castelloza et dans celle de Peirol (fl.1188–1222), troubadour auvergnat qui séjournait également à la cour de Dalfin d'Alvernhe.

Castelloza semble jouir d'une estime générale ; ses quatre chansons (dont une d'attribution incertaine) sont conservées et souvent rassemblées dans un grand nombre de manuscrits médiévaux ainsi que plusieurs miniatures-« portraits » d'elle. Encore aujourd'hui, son style est considéré avec celui de Comtessa de Dia parmi le plus beau et le plus élaboré des *cansos* qu'aient composées les femmes-troubadours.

CLARA D'ANDUZA

Il n'y pas de *vida* d'elle, mais d'après son nom elle fut originaire d'Anduze (arr. Alés, Gard). Une longue *razo* consacrée au troubadour Uc de Saint-Circ (ca 1217–1253) parle d'*une domna d'Andutz* et d'*una domna Clara* qui était en relations avec les *bonas domnas* et *valens omes* de la région ; figure qu'on a attribuée à Clara d'Anduza, de même que le jeu de mot avec l'adjectif *clara* dans le *salut* de la *trobairitz* Azalais d'Altier. Ces trois personnes (Clara d'Anduza, Uc de Saint-Circ et Azalais d'Altier) interagissent vraisemblablement par l'intermédiaire d'un réseau commun. Voir Azalais d'Altier.

Il ne reste qu'un seul poème d'elle, contenant des thèmes typiquement troubadouresques (*joi, joven, amor, cor, dolor, lauzengiers* etc.). Ce sont les accents passionnés d'une amante que le ressentiment étouffe.

COMTESSA DE DIA

La plus célèbre et le plus souvent citée des *trobairitz*, essentiellement à cause de la qualité et de la quantité (quatre *cansos* conservées, un nombre relativement important chez les *trobairitz* avec celui de Castelloza) de sa poésie. A cela il faut ajouter une mélodie conservée d'elle, la seule chez les *trobairitz*. Parfois, on lui attribue aussi une *tenso* échangée avec Raimbaut d'Orange.

Les renseignements sur Comtessa de Dia sont principalement tirés de sa *vida*. La *vida* dit qu'elle est mariée à un certain Guilhem de Peitieus (Poitiers). Mais il n'y eut qu'un Guilhem de Peitieus qui fut comte du Valentinois (1163-1189) et possédant des terres près de Die. Il était marié à une Béatritz, fille de Guigue IV, dauphin d'Auvergne mais nullement comtesse de Die. Quoi qu'il en soit, elle pourrait être une descendante de familles seigneuriales du Valentinois et du Viennois ; on a proposé Béatritz, fille de Guigues, ou une fille du comte Isoard de Die qui serait née vers 1150 et aurait été l'épouse de Raimon d'Agout (1180-1212) qui habitait près d'Orange. Une «Beatrix comitissa» est consignée dans un document de la famille d'Hugues d'Aix datant de 1212.[926] Son titre, comtesse - avec l'autre information que l'on possède d'elle - la relie à la haute aristocratie du pays (Die) ce qui n'exclut pas le fait que *Comtessa* pourrait être un prénom[927] ou un surnom qui rend honneur à sa qualité de poétesse célèbre.

---

926 Monier 1962, 274.

927 Jeanroy 1973, t. 1, 314, note 1

Enfin, Sakari a montré qu'elle pourrait être Philippa de Faye, l'épouse d'Ademar II, comte de Poitiers. On sait que Philippa âgée était encore vivante en 1251. [928]

Les deux noms masculins mentionnés (Guilhem de Peitieus et Raimbaut d'Aurenga) dans la *vida* ne permettent pas de résoudre l'identité de la *trobairitz*. En ce qui les concerne, divers personnages historiques ont été proposés sans qu'il soit possible de les identifier avec certitude.[929] A. Rieger propose que l'auteur de la *vida* a voulu encore renforcer le prestige de la *trobairitz* en adjoignant des noms célèbres comme Guilhem de Peitieus, premier troubadour connu et grand seigneur aquitain, et Raimbaut d'Aurenga, prince et l'un des plus connus des troubadours. Si le Raimbaut mentionné dans la *vida* est bien le premier, la poétesse vécut dans le troisième quart du XII$^{e}$ siècle ; s'il s'agit du second (Raimbaut IV d'Aurenga 1198-1218, le neveu du troubadour), elle aurait vécu plus tard, ce qui coïncide avec l'hypothèse de Sakari.

Les miniatures des manuscrits médiévaux qui lui sont consacrées montrent qu'elle jouissait une estime considérable dans la hiérarchie des femmes-troubadours ; d'abord, il existe cinq enluminures médiévales sur elles et elle est considérée dans toutes ces miniatures comme une dame de la haute aristocratie. Une lettrine du ms. K (fol.126v.) la présente avec un manteau de révère d'hermine (ms I, fol.141, aussi).

D'une part sa célébrité vient de sa renommée en tant que poétesse passionnée et audacieuse - jugements modernes dus aux strophes comme celle où elle souhaite tenir son amant à la place de son mari. En tout état de cause, ces chansons sont à compter parmi les plus impressionnantes avec celles de Castelloza qu'aient écrites les femmes-troubadours et même de la lyrique amoureuse universelle.

GARSENDA DE FORCALQUIER (COMTESSA DE PROENSA)

La *trobairitz* nommée *Comtessa de Proensa* dans le manuscrit a été identifiée avec sûreté comme étant Garsenda de Forcalquier, membre l'une des familles les plus puissantes de la région. Fille de Guillaume IV, comte de Forcalquier (dans les Alpes de Haute-Provence), elle épouse Alphonse II de Provence, frère de Pierre II d'Aragon en 1193. Son mari meurt en même temps que la guerre commence entre les Albigeois et les Catholiques. La noblesse provençale profite de la situation instable pour s'agiter. Elle prend finalement le parti de Garsenda et place son fils Raimon Berengar IV de Provence (1209-1245) sous la tutelle de la mère et un conseil de régence est alors créé. Pendant la minorité de son fils, elle règne comme *mater et tutrix* à Aix-en-Provence. Après le mariage de son fils avec Béatrice de Savoie, la nouvelle comtesse attire l'attention de tout le monde et en 1225, elle reprend quelques affaires, prend le voile et entre au couvent de La Celle dans le Var.[930]

---

928 Sakari 1994, 9–11.

929 Sur les identifications possibles, voir Bec 1995, 97–98.

930 Dictionnaire de la biographie française t. 14, Forcalquier (Garsende de) ; Dictionnaire de la noblesse de la France, t.8, (Forcalquier, Garsinde).

La cour d'Aix fut un lieu de rencontre des poètes, qui la mentionnent à plusieurs reprises dans leurs pièces. Garsenda et son mari sont également mentionnés dans les *vidas* de deux troubadours, l'un seigneur (Gui de Cavalhon) et l'autre fils de marchand (Elias de Barjols). Le nom de Gui de Cavalhon figure dans de nombreux actes. Pendant la guerre albigeoise, il fut l'un des plus zélés adeptes des comtes de Toulouse.[931] Elias de Barjols fut un *joglar* et troubadour de l'Agenais (env.1200–1225) dont la carrière se déroula en Provence. Il fut un protégé d'Alfonse II, mari de Garsenda et de Blacatz, seigneur et troubadour provençal (voir Tibors). La *tenso* est composée avec Gui de Cavalhon. Il s'agit d'un débat de casuistique amoureuse où la dame, consciente de sa position supérieure fait le reproche grave à son soupirant d'être lâche et craintif.

GORMONDA DE MONPESLIER

En dehors de son poème, l'auteure est inconnue. On ne sait rien de Gormonda sinon qu'elle vivait au XIII$^{e}$ siècle et qu'elle était de Montpellier. La seule pièce qu'on connaît d'elle est un *sirventes* politique – le cas unique connu de *sirventes* écrit par une femme – en appui à la papauté et à la croisade des Albigeois. Son sirventès est particulièrement remarquable parce qu'il constitue une oeuvre de polémique politico-religieuse, et surtout parce que l'auteur y prend, au sujet de la Croisade des Albigeois, la défense de Rome.

Le poème (écrit entre 1226 et 1229) est une réponse au *sirventes* du troubadour Guilhem de Figueira qui critique l'Eglise et la papauté avec un ton extrêmement violent. Le style est très éloigné de la casuistique amoureuse. La poétesse montpelliéraine a imité de très près le style et la structure du troubadour : son œuvre comprend presque le même nombre de strophes, 23 dans Guilhem Figueira et 20 dans Gormonda ; le mot Roma figure au début de 21 strophes dans Figueira, de 13 strophes dans Gormonda ; il y a la même coupe des vers et les mêmes rimes, chez l'un comme chez l'autre. Gormonda a imité également la violence de Figueira. Selon K. Städtler (1989), la ferveur de l'auteure vient du fait que Gormonda soit une ex-cathare, convertie au christianisme.

GUILLELMA DE ROSERS

On ne possède qu'une *tenso* de Guillelma de Rosers qui comprend un échange avec le troubadour Lanfranc Cigala. Il s'agit encore d'un cas de *trobairitz* qui n'est attestée que par la *tenso* qu'elle a échangée avec un troubadour connu. Lanfranc Cigala, troubadour et *judex* (jurisconsulte) génois est attesté dans divers actes entre 1235 et 1253 (Bec 1995) et il reste d'autre part une œuvre assez considérable de lui. Il fut assassiné aux alentours de Monaco en 1273.

On ne sait rien de Na Guilhelma sinon qu'elle devait être originaire de « Rosers ». Le toponyme *Rosers* peut être identifié à des localités de l'Ardèche, de Lozère et, plus probablement, du Var (Rougiers).

Quant à la *tenso*, il s'agit en fait d'un jeu-parti. Cette fois-ci, c'est bien le troubadour qui ouvre le débat en consultant sa dame sur une question de ca-

---

931 Jeanroy, t.1 1973, 373.

suistique amoureuse. La dame (Guilhelma) répond en affirmant qu'aucun prétexte n'autorise à préférer une activité d'autre qu'une rencontre du chevalier avec sa Dame, même s'il s'agit de porter secours à des égarés. Elle défend le chevalier qui est loyal envers sa dame en toutes circonstances.

ISABELLA
*Trobairitz* sur l'identité de laquelle on a fait beaucoup d'hypothèses. L'existence d'une poétesse du nom d'Isabella n'est connue que par le troubadour Elias Cairel avec qui elle échange une tenso. En revanche, la vie d'Elias Cairel est relativement bien attestée. Il s'agit d'un troubadour périgourdin de Sarlat (ca 1204–ca 1222) de qui une quinzaine de chansons sont conservées. Trois de ces chansons sont adressées à une Isabel et deux autres y font allusion. Elias mentionne plusieurs fois la famille italienne de Montferrat, ce qui a conduit à penser qu'il s'agit d'Isabelle de Montferrat ou d'Isabelle de Malaspina. Sa *vida* précise qu'il a séjourné longtemps en Grèce, ce qui est attesté : il y fit deux séjours (entre 1202 et 1204 et entre 1208 et 1210, dates qui correspondent aux périodes où il écrit les chansons qui mentionnent Isabel) dans la suite du vicomte Boniface Ier de Montferrat, roi de Salonique.[932]

Dans le poème, il y a aussi une allusion à la Grèce : Isabella dit qu'elle a prié la patriarche Jean (*lo patriarcha Ioan*) à cause de son amant simulateur. L'allusion pourrait avoir pour source Jean X Camateros, patriarche de Constantinople (1199–1206). Le débat qui les oppose met avant tout l'accent sur le comportement du troubadour, l'amant et l'interlocuteur d'Isabella dans le poème. Contrairement au code courtois habituel, le troubadour avoue qu'il loue les vertus de sa dame seulement pour l'honneur et le profit et non pour l'amour. De plus, il proclame qu'il a une autre amie, ce qui cause de la douleur et de la malice chez la *trobairitz*.

ISEUT DE CAPIO
Voir, Almuc de Castelnau.

LOMBARDA
Na Lombarda n'est connue que par la *cobla* qu'elle a échangée avec Bernard Arnaut, qui lui même n'est connu qu'à travers cette *tenso*. On ne sait rien sur les détails de la vie de ces deux auteurs, sinon qu'après la *vida*, elle était une dame de Toulouse, et lui frère du comte d'Armagnac Geraut IV (1217–1226). Dans une charte de 1206, on mentionne une dame Lombarda, mais il n'est pas certain s'il s'agisse de la *trobairitz* de même nom.

Il existe néanmoins une *razo* (qui est en même temps une *vida)* dont le *focus* est chez la *trobairitz* et non chez le troubadour, comme il était d'usage. Le poème lui-même n'est pas une *tenso* habituelle. Bec le définit comme « une sé-

---

932 Lachin l'identifie comme Isabella dalle Carceri, la femme du seigneur de Negroponte, Ravano dalle Carceri, baron lombard en Grèce (« Romania »), Lachin 2004.

quence de deux pièces autonomes qui se succèdent, l'une dans la bouche de l'homme, l'autre dans celle de la femme ».[933]

Du point de vue du contenu, la pièce est assez cryptique et contient des jeux de mots sur les pays étrangers et sur les prénoms. Elle utilise par la suite des métaphores ambiguës comme le miroir et la maison.

MARIA DE VENTADORN

*Na* Maria de Ventadorn (vers 1165 - après 1221) appartenait à l'aristocratie limousine. Fille de Raimon II de Torena (vicomte de Turenne) et de Helis de Castelnau, elle fut la deuxième épouse du seigneur de la vicomté voisine, Ebles V vicomte de Ventadour (Corrèze). Ils n'eurent pas d'héritier. Elle s'initia vraisemblablement à la poésie au contact des troubadours qui fréquentaient la cour, l'un des centres de la poésie courtoise. Elle était encore vivante en 1221, selon une mention dans un acte.

Maria et ses sœurs, Elis de Montfort, femme de Bernart de Cazenac, et Comtor, l'épouse d'Elias de Comborn, nommées « les trois de Turenne », furent chantées par les troubadours Bertran de Born, Perdigon, Gaucelm Faidit et Raimon Jordan. Comborn, Turenne, Ventadour sont des vicomtés limousines (la quatrième étant Limoges) liées par des liens familiaux importants.

Son interlocuteur du débat de casuistique amoureuse est Gui d'Ussel (fl. 1195–1209), l'un des troubadours d'Ussel (avec Eble, Peire et Elias), dont on conserve huit *cansos*, trois *pastorelas* et dix *tensos*. Selon sa *vida*, le légat du pape lui avait interdit le chant parce qu'il fut chanoine. La *tenso* en question est datée entre 1196 et 1198 et si elle fait aussi allusion au renoncement, c'est dans le contexte d'une déception amoureuse, et non du fait des exigences de son métier. Le nom de Maria de Ventadorn est rattaché aussi d'après sa *razo* à Hugues lo Brun, mort dès 1151[934] et au troubadour de Gaucelm Faidit (c. 1170 – c. 1202) dans une des *razos* du troubadour[935]. Tous les deux (Maria et Gaucelm) viennent du Limousin, ainsi qu'un des frères d'Ussel (Elias), mentionné dans le même contexte.

La *tenso* est un exemple typique d'un débat de casuistique amoureuse. Chacun donne son opinion sur les devoirs et les droits des amants qui désirent s'aimer dans le respect réciproque. Le troubadour célèbre la parité (*paratge*), alors que la dame veut maintenir sa supériorité. Les deux *tornadas* manquent (il y a une place vide dans les manuscrits H et D) de sorte que nous ne connaissons pas le dernier mot du débat.

TIBORS

Les indications contenues dans sa *vida* nous donnent quelques points de repère. Selon la *vida*, elle fut une dame provençale d'un château nommé Sarenom. Tra-

---

933 Bec 1995, 159.

934 Hugues VII de Lusignan, dit le Brun, né vers 1065, mort en 1151. Il ne s'agit vraisemblablement pas de son fils Hugues VIII (1106 – 1172) mais plutôt de son petit fils Hugues IX (mort en 1219), comte de la Marche et contemporain de Maria.

935 Razo C de Gaucelm Faidit, BS, 180 :1.

ditionnellement, le château de Sarenom/Sérignan a été situé au canton de Saint-Auban (arr. Grasse),[936] Il y eut aussi un château nommé Sérignan près des Baux d'Orange[937], location qui coïncide avec la parenté éventuelle du troubadour Raimbaut d'Orange. Tibors a été identifiée comme sœur ou mère de Raimbaut d'Orange et comme épouse de Bertran de Baux, seigneur et protecteur des troubadours,[938] Raimbaut, seigneur d'Orange, semble avoir exercé son activité poétique entre 1150 à 1175. Sa sœur, Tibors d'Orange, a épousé vers 1150 Bertran des Baux : leur fils Guilhem hérita de la Principauté d'Orange.[939]

Le comté d'Orange, devenu principauté d'Orange en 1181, était un fief du Saint Empire romain germanique, car il faisait partie du royaume de Bourgogne. En 1178, Bertran des Baux, premier prince d'Orange par son mariage avec Tibors, possède une partie des villes d'Orange Sérignan, aujourd'hui Sérignan du Comtat, situé en région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, dans le département du Vaucluse (une troisième Sérignan, languedocienne, se trouve dans le Biterrois dans la plaine située au sud de Béziers. Le territoire communal est bordé par Portiragnes).

Selon la *vida*, le château Sarenom appartenait à Blacatz (ca 1194–1236), seigneur provençal, patron des troubadours et troubadour lui-même. Blacatz, qui apparaît dans de nombreux documents à partir de 1194, fut seigneur d'Aups (arr. de Draguignan).[940] Il échangea la terre de *Seranon* avec le comte de Provence contre d'autres terres, ce qui serait à l'origine du malentendu de l'auteur de *vida*.[941]

En tout état de cause, on ne connaît de cette *trobairitz* provençale qu'un fragment de poème. L'unique manuscrit qui a transmis la pièce est en mauvais état : la colonne droite du feuillet a été arrachée et remplacée par un morceau de parchemin sans écriture. Sur la base de sa structure métrique, il est à présumer qu'il s'agit de la première cobla d'une chanson et non d'une *tenso* ou d'une *cobla esparsa*.[942]

Néanmoins, Tibors jouissait d'une certaine estime parmi les troubadours, ce qui était dû à sa position haute dans la gamme sociale ou pour d'autres raisons : elle est représentée comme arbitre dans une *tenso* (entre Bertran de Saint-Felix et Uc de la Bacalaria) et son nom est mentionné dans une dansa de Guiraut d'Espanha.[943] La *vida* la loue d'une manière exceptionnelle : outre les qualités courantes chez les *trobairitz*, la courtoisie et le talent de faire des chansons,

---

936 Voir p.ex. Jeanroy t.1, 1973, 430 ; Bogin 1980, 81, 162–163.

937 Voir la carte 2 p.84 et l'appendice V qui présente la carte des liens féodaux de ces châteaux à la seigneurie des Baux-Orange.

938 Rieger 1991, 650-651.

939 Voir le testament de Tibors d'Orange où les châteaux voisins de Sérignan et de Camaret sont mentionnés, cité dans Pattison 1952, 215–216

940 Jeanroy I 1973, 353.

941 Voir Rieger 1991, 649.

942 Bec 1995, 110.

943 Bec 1995, 110 ; Rieger 1991, 646, 648.

on dit qu'elle est instruite, voire même *fort maistra* et qu'elle est ainsi honorée et redoutée.

Anonymes

AUTEUR DE PLANH

Cette plainte (*planh*) d'une femme a été composée après la mort de son éventuel ami. Le « je » qui chante est donc une dame ou une jeune femme. Le *planh* d'une *trobairitz* est unique parmi les planhs conservés ; normalement, c'est la mort d'un grand personnage et d'un protecteur dont le troubadour se lamente dans sa pièce.

Le texte est conservé dans deux manuscrits dont la provenance et l'âge sont éloignés : l'un, du XIVe siècle, est un manuscrit catalan et l'autre une copie tardive (fin XVIe siècle) du chansonnier perdu de Bernart Amoros (fin XIIIe siècle). La structure et les topiques ainsi que l'expression affective de ce *planh* sont du style typique des troubadours. Son expression de l'émotivité présente en particulier des relations intertextuelles avec les autres *trobairitz*. De plus, son schéma strophique correspond à celui de la *canso* de la *trobairitz* Bieiris de Romans. Pour ces raisons, Bec date la pièce de la première moitié du XIIIe siècle parmi la majorité de textes des autres *trobairitz*.[944] Les catalanismes de la langue sont éventuellement attachés plus au copiste qu'à la provenance de la poétesse même si la Catalogne du XIVe siècle connaissait quelques poétesses.

Il est curieux de constater que le *planh* est le seul qui parle d'habits et un tel motif a convaincu certains qu'il a dû être écrit par une femme. Au niveau de l'expression de l'affectivité, le poème oppose la vie et la mort. Les mot réunis à la vie sont : joyeux, allègre, plaisir, danse (etc.), alors que la mort se traduit par des mots comme : triste, soupirs, larmes, désespérance, douleur.

AUTEUR DE DEUS SAL LA TERRA

On ne sait rien de l'auteur excepté une miniature dans l'unique manuscrit (H) qui a conservé la pièce réduite d'une strophe. La miniature (en mauvais état) représente une femme avec un sceptre de lys dont la signification est mal connue.[945] Le chansonnier en question est une véritable anthologie de *trobairitz* et ne comprend en soi que des illustrations des femmes en dépit du fait qu'il contient des textes des troubadours sans enluminures.

La *cobla* conservée véhicule des motifs traditionnels de la *fin'amor*. L'auteur anonyme joue avec les mots *cors* (corps) et *cor(s)*, cœur. Elle fait allusion à la « joie entière » et aux « jaloux «. Bec l'interprète comme une thématique de malmariée.[946]

---

944 Bec 1995, 115–116.

945 Sur le symbolisme du sceptre du lys dans les miniatures *trobairitz*, voir Rieger 1985.

946 Bec 1995, 114.

DOMNA & DONZELA
Cette *tenso* est un dialogue entre une *domna* (dame) et une *donzela* (jeune femme, dame d'une petite noblesse ou suivante). Les auteurs sont anonymes, mais la pièce est conservée dans son intégralité et elle contient une mélodie. Elle date de la première moitié du XIII$^{e}$ siècle. Sa composition suit les conventions troubadouresques étroitement, étant donc un exemple « classique » dans son genre. Elle comprend cinq *coblas doblas* suivies des *tornadas* où chaque interlocuteur a la possibilité de conclure son point de vue. Son contenu fait écho à celui de la tenso entre Giraut de Borneilh et Alamanda : le thème répète le sujet des amants brouillés qui ont besoin de conseil ou d'un arbitre extérieur. Contrairement à la tradition poétique, et comme dans la tenso de Giraut & Alamanda, c'est la jeune femme (*donzela*) qui donne les conseils à la dame plus âgée. Bec propose que l'identité de la *donzela* serait celle de la *trobairitz* Alamanda, et la pièce de Domna et Donzela une sorte de continuation de celle de Giraut et Alamanda.[947]

DOMNA H.
L'identification de la dame nommée seulement par la seule initiale H n'est pas facile. On a pensé entre autres à Hugueta dels Baus.[948] Huguette des Baux fut chantée par quelques troubadours mais rien ne confirme vraiment cette hypothèse outre la même initiale. En tout état de cause, l'initiale est une marque significative dans la mesure où elle figure dans presque tous les manuscrits. Peut être y a-t-il à la base des raisons de discrétion ou simplement d'oubli.

L'identification de son partenaire n'est pas claire non plus. Son appellation Rosin/Rozin/Ronsin/Rofin peut être un nom ou un senhal (comme d'ailleurs l'appellation Domna H.). On y a vu aussi des rapports avec un cheval, une rosse ou avec un rufian.[949] Mais ce ne sont qu'hypothèses.

De toute façon, la *tenso* de ces deux figures non-identifiés est un exemple typique d'un débat de casuistique amoureuse. Il s'agit d'un cas moral du code courtois : comment l'amant doit-il se comporter près de sa dame, audacieusement ou respectueusement ? Le rôle de la dame (Domna H.) dans ce débat est de soutenir l'amant hardi tandis que le troubadour (Rofin) défend la discrétion et l'obéissance à sa dame.Le débat progresse sans accord et chaque participant appelle à une arbitre extérieure, Domna H. à Dame Agnesina et Rofin à dame Cobeitosa.[950]

**Les troubadours interlocuteurs**

GUI D'USSEL (MARIA DE VENTADORN)
Gui d'Ussel était troubadour et châtelain limousin. Le château d'Ussel se trouve

---

947 Bec 1995, 125.

948 « La Comtesse, nommée Huguette des Baux, surnommée Baussette, fille de Hugues des Baux, qui fut depuis mariée à Blacatz de Beaudinard», Jean de Nostredame, Les Vies, éd. Chabaneau-Anglade, 122.

949 Huchet 1983, 89–90; Bec 1995, 178.

950 Sur les identifications des noms/*senhals*, voir Bec 1995, 178–179.

près du château de Ventadorn, la résidence de Maria. (Voire la carte 1 p. 83). Selon la *vida* il avait deux frères et un cousin, et tous quatre étaient des troubadours. La *vida* dit que Sire Gui composait de bonnes *cansos*, Sire Elias de bonnes *tensos*, Sire Eble de mauvaises *tensos* et que Sire Peire chanta tout ce qu'ils composaient. En plus, sire Gui était chanoine de Brioude et de Montferrand, ce qui ne l'empêcha pas de courtiser les dames. Le double rôle du troubadour-chanoine ne passait toujours pas sans confrontations : finalement, le légat du Pape lui fit jurer qu'il ne ferait plus de chansons et il abandonna la composition et le chant.[951] Selon Beck, l'éditeur du Manuscrit du Roi, le chanoine se révèle dans la mélodie de la chanson *Ges de chantar no'm faill cors ni razos*, qui se compose de thèmes empruntés au chant grégorien. L'une de trois *razos* nous raconte que Gui était en relation avec Marie de Ventadorn et qu'il échangea avec elle la *tenso Gui d'Ussel, be'm peza de vos*. Cette *tenso* est la seule pièce que les manuscrits attribuent à la comtesse de Ventadorn, probablement femme d'Eble V de Ventadorn. Elle mourut en 1219, ce qui place activité poétique du troubadour entre la fin du XII^e^ et au début du XIII^e^ siècle. Il a laissé huit *cansos*, trois *pastorelas* et dix *tensos*.

GIRAUT DE BORNEILH (ALAMANDA)

Giraut de Borneilh fut un troubadour limousin de la seconde moitié du XII^e^ siècle. Selon la *vida*, il fut de la contrée d'Excideuil, d'un puissant château du vicomte de Limoges. Il venait de conditions modestes, mais il était apprécié par son savoir. La *vida* dit même qu'il « fut meilleur troubadour qu'aucun de ceux qui avaient existé avant lui et qui existèrent après lui; aussi fut-il appelé le maître des troubadours ». Son talent été noté aussi par Dante (voir p.30) Selon la *vida*, il ne voulut jamais prendre femme et tout ce qu'il gagnait, il le donnait à ses pauvres parents et à l'église du village.[952] Il fréquente des cours d'Adémar V de Limoges, de Raimbaut d'Aurenga, de Dalfin d'Alvernha, du comte de Foix, du roi-troubadour Alfons II d'Aragon avec qui il échange une tenso. Il chante pour le roi Alfonso VIII de Castille et pour les rois de Navarre accompagné par ses deux chanteurs.[953]

Nous connaissons seulement l'interlocutrice de sa *tenso*, Alamanda, par la *razo* de Giraut qui dit que la *donzela* (et non la *domna*) Alamanda était sa suivante. Pour compliquer les choses, la dame de Giraut s'appelait aussi Alamanda : détail intentionnel pour la tension dramatique ou erreur due à la confusion du copiste ? De toute façon, cette *tenso* a des ressemblances remarquables avec la *tenso* anonyme entre Domna et donzela.

---

951 BS, 202.

952 *Vida* de Giraut de Borneilh, BS, 39 :6.

953 Voir Giraut de Borneilh, » E m'acompanh'ab chantadors », *A be chantar*, PC 242.1, v. 53.

ELIAS CAIREL (ISABELLA)

Elias Cairel, troubadour du début du XIII^e siècle, est né à Sarlat (Dordogne). D'après la *vida*, il était orfèvre de profession mais, devenu *joglar*, il partit courir le monde. Un biographe ajoute même qu'il parcourut la plus grande partie du monde habité. Après tous ses éventuels voyages, il revint mourir à Sarlat. Un premier biographe se montre très sévère pour lui :

> « Il chantait mal, composait mal, violait mal et parlait pis encore; seulement il transcrivait bien les vers et la musique. »

Il est possible qu'il s'agit là d'une parodie car un autre dit au contraire qu'il était :

> « très habile dans l'art de la composition et dans tout ce qu'il voulait faire ou dire, et [qu'il ajoutait] que le dédain qu'il avait pour les barons et le monde en général l'empêcha seul d'être apprécié comme il le méritait ».

Le style badin et le ton mordant du *joglar* (comme Isabella et la *vida* l'appellent) se trouvent dans la *tenso* entre lui et Isabella. Il joue avec son interlocutrice et avec l'auditoire qui ne sait jamais quand il faut prendre ses mots au sérieux et quand il s'agit d'une éventuelle parodie du code courtois.

Il a laissé une quinzaine de pièces dont la plupart se trouvent aussi dans le manuscrit H.[954] Cependant, la *tenso* avec Isabella n'est conservée uniquement que dans le manuscrit O (O88).

GUI DE CAVAILHON (GARSENDA DE FORCALQUIER)

D'après la *vida*, Gui de Cavailhon était un noble baron de Provence, seigneur de Cavaillon. Par sa poésie, il avait un rôle actif dans la croisade Albigeoise.[955] De ses poèmes, deux *tensos* se trouvent uniquement dans le manuscrit H : la *tenso* avec Peire Bremon (Ricas Novas)[956] ; une autre avec Bertran Folco d'Avignon[957].

BERNART ARNAUT (LOMBARDA)

Bernart N'Arnaut est le comte d'Armagnac de 1217 à 1226. En tant que troubadour, il n'est connu que par la *tenso* avec la *trobairitz* Lombarda dans le manuscrit H.

---

954 PC 133.1–4, 133.7–9 et 133.11–14. Touts les poèmes d'Elias Cairel se trouvent regroupés dans le manuscrit A. Voir, Lachin 2004.

955 Voir Martin Aurell, Le troubadour Gui de Cavaillon (vers 1175-vers 1229) : un acteur nobiliaire de la croisade albigeoise ». - Les voies de l'hérésie : le groupe aristocratique en Languedoc (XIe-XIIIe siècles). Actes de la 8e session d'histoire médiévale du C.E.C. (Couiza, 28 août-1er septembre 1995), Carcassonne, 2001, t. 2, 9-36 ; Saverio Guida, L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese. - *Cultura neolatina*, 33, 1973, 235–271.

956 PC 330.20 ; 192.1 dans H54.

957 PC 192.2 ; 83.2 dans H185–186.

LANFRANC CIGALA (GUILHELMA DE ROSERS)

Lanfranc Cigala était un troubadour italien (génois) ca. 1235–1257. A cause de son métier, jurisconsulte (*judex*) et conseiller de la République, il est mentionné dans divers actes. D'une trentaine de ses chansons, seules deux se trouvent dans le manuscrit H, et elles sont surtout dans les chansonniers I et K.

## APPENDICE II

## TABLEAUX DE LA FRÈQUENCE D'EMPLOIS DES MOTS ÉTUDIÈS DANS LES POEMES DES TROBAIRITZ

## I LES DÉNOMINATIONS SOCIO-POÉTIQUES

**La dénomination de la dame**

| | | |
|---|---|---|
| amairitz | 1 | Castelloza III |
| amia | 5 | Guilhelma&Lanfranc, 2 Isabella&Elias, Alamanda&Giraut, Comtessa II |
| camjairitz | 1 | Azalais d'Altier |
| domna | 44 | 2 Azalais de P., 2 Bieiris, Castelloza I, 3 Castelloza II, Clara, Isabella, 2 Comtessa II, Planh, 5 D&D, 5 Guilhelma, Lombarda, 11 Domna H., 9 Azalais d'A. |
| na, n' | 16 | Bieiris, 3 D&D, 4 Alaisina I.&Carenza, Alamanda&Giraut, Guilhelma&Lanfranc, 2 Lombarda&Bernart, Maria&Gui, 3 Domna H.&Rofin, Castelloza |
| donzela | 5 | 3 D&D, 2 Alamanda |
| druda | 1 | Alamanda |
| midons | 2 | 2 Domna H.&Rofin |
| pulcela | 2 | Alaisina Iselda & Carenza |
| sidons | 4 | 4 Domna H.&Rofin |
| | 81 | |

**La dénomination du poète-amant**

| | | |
|---|---|---|
| amador | 7 | Castelloza II, Clara, Alamanda&Giraut, Maria&Gui, Isabella&Giraut, Domna&Donzela, Garsenda |
| aman -fin | 1 | Azalais d'A. |
| amic | 35 | 2 Maria&Gui, 3DOmna H.&Rofin (fin), Azalais d'A., 2 Azalais de P., Gormonda, 2 Castelloza I, 4 Castelloza II, 2 Castelloza III, 3 Castelloza IV, 2 Clara, 2 Comtessa I, 6 Comtessa II , 2 Tibors, Planh, 2 Alamanda&Giraut, Domna H.&Lanfranc |
| cavalier | 12 | 5 Guilhelma&Lanfranc, Castelloza I, 2 Castelloza II, Castelloza IV, Comtessa I, 2 Comtessa III |
| drut | 14 | 2 Guilhelma&Lanfranc, 9 Maria&Gui, 2 Domna H.&Rofin, Castelloza III |
| entendidor | 1 | Bieiris |
| fenhedor | 1 | Isabella & Elias |
| senher | 4 | Azalais de P., Alamanda&Giraut, Lombarda&Bernart, Gormonda |
| n' | 3 | 3 Isabella&Elias |
| pregador | 1 | Castelloza II |
| servidor | 1 | Maria & Gui |
| vavassor | 1 | Azalais de P. |
| | 81 | |

## II LES QUALITES ET LES VALEURS SOCIALES

### Vocabulaire du métier

Les dénominations professionnelles

| | | |
|---|---|---|
| joglar | 2 | Azalais de P., Isabella & Elias |
| joglaressa | - | |
| trobador | - | |
| trobairitz | - | |
| | 2 | |

Faire les chansons, chansons comme médiatrices

| | | |
|---|---|---|
| fenida | 1 | Azalais de P. |
| messatge | 5 | 2 Comtessa II, Garsenda&Gui, Castelloza II, Castelloza III |
| c(h)anter, c(h)ant, canso | 17 | 2 Azalais de P., Comtessa IV, Planh, 2 Maria & Gui, 2 Isabella&Elias, Castelloza I, 3 Castelloza II, Castelloza III, Castelloza IV, 2 Comtessa II, Clara |
| motz | 3 | Azalais de P. Castelloza III, Castelloza IV |
| sos | 1 | Castelloza IV |
| tenso | 1 | Maria & Gui |
| trobar | - | |
| | 28 | |

**Vocabulaire du métier total 30**

### Famille et lignage

| | | |
|---|---|---|
| parentz | 1 | 1 Planh |
| filh, filhon | 2 | 2 Alaisina I. & Carenza |
| infantz | 1 | 1 Alaisina I. & Carenza |
| linhatge | 1 | Castelloza III |
| marit | 6 | 4 Alaisina I. & Carenza, 1 Comtessa III, 1 Castelloza |
| paratge | 4 | Guilhelma&Lanfranc, Castelloza II, Castelloza III, Comtessa II |
| soror[958] | 1 | 1 Alaisina I. & Carenza |
| | 16 | |

[958] *Soror* est aussi interprêtée comme une religieuse, voir Bec 1995, 132.

**Valeurs esthétiques, apparences**

Vêtements

| | | |
|---|---|---|
| arezar (gent) | 1 | Planh |
| capa | 1 | Gormonda |
| capelh | 1 | Gormonda |
| vestir | 4 | Comtessa, Alamanda&Giraut |
| -ben | | Planh |
| - gai | | Planh |
| nutz, -da | 3 | Gormonda, Alamanda&Giraut, Comtessa III (bratz) |
| paratz (ben)1 | | Planh |
| | 11 | |

Apparence

| | | |
|---|---|---|
| avinen, avinensa | 7 | Bieiris, Castelloza I, Castelloza IV, 2 Comtessa I, Comtessa III, D&D |
| bella | 7 | 3 Alamanda&Giraut[959], Guihelma & Lanfranc, 2 Bieiris[960] |
| beltat, beutat | 6 | 2 Bieiris, 2 Comtessa II, Isabella & Elias, Alaisina I.&Carenza |
| blond | 1 | Alamanda&Giraut |
| semblan | 9 | 2 Azalais d'A. |
| - bel | | Azalais de P., Castelloza II, Castelloza III (bela semblansa), Castelloza IV, Maria&Gui |
| - amoros | | Bieiris |
| - trist | | Planh |
| | 30 | |

Tête, mine, visage, expression

| | | |
|---|---|---|
| cabelhs | 1 | Planh |
| cara (dous) | 1 | Bieiris |
| color | 2 | Alaisina I.&Carenza, Isabella & Elias |
| esgart (dous) | 1 | Bieiris |
| oilhs, huoills, uelhs | 4 | Planh, Lombarda, Castelloza IV, Comtessa III |
| ris | 2 | Lombarda, Azalais d'A. |
| | 11 | |

[959] Dans cette *tenso*, bella est employée comme une appellation qui remplace l'appellation habituelle *domna* ou *donzela*.

[960] Dans cette *canso*, *bella* est employée comme l'épithète de l'adressée, *bella domna*.

Corps

| | | |
|---|---|---|
| cor | 5 | |
| -avinen | | Alaisina I.&Carenza |
| - bel | | Alaisina I.&Carenza |
| - ben estan | | Isabella & Elias |
| - gen | | Isabella & Elias |
| - graile | | Isabella & Elias |
| | 5 | |

Parties du corps

| | | |
|---|---|---|
| bratz | 3 | Castelloza IV, Comtessa III, Gormonda |
| tetinhas | 1 | Alaisina I.&Carenza |
| ventrilh | 1 | Alaisina I.&Carenza |
| | 5 | |

**Valeurs esthétiques total 62**

**Respect**

| | | |
|---|---|---|
| bruda | 1 | Azalais d'A. |
| nominatiu, -va | 1 | Domna H.&Rofin |
| onor, onransa, onrad, -a, onrar, onratge | 11 | 2 Bieiris, Castelloza II, Comtessa IV, Planh, Garsenda & Gui, Isabella & Elias, Azalais d'A., Domna & Donzela, 2 Domna H. &Rosin |
| prezad, -a | 1 | Azalais d'A. |
| prezansa | 1 | Gormonda |
| pretz | 17 | 3 Bieris , Castelloza I, 2 Castelloza II, 2Comtessa I, 3 Comtessa II, 2D&D, Alaisina I.&Carenza, Isabella&Elias, 2 DomnaH.& Rofin |
| valen, valensa | 8 | Castelloza I, Castelloza IV, 3Comtessa I, Comtessa II, Planh, Domna H.&Rofin |
| valer | 6 | Comtessa I, Comtessa II, Alamanda&Giraut, Domna H.& Lanfranc, 2 Gormonda |
| valor | 7 | Azalais d'A., Domna H.&Rofin, Planh, Alaisina I.&Carenza, Garsenda, Isabella&Elias |
| | 53 | |

**Charme, art de conversation et hospitalité dans la vie sociale ; courtoisie**

| | | |
|---|---|---|
| acolhir | 2 | Bieiris, Comtessa II |
| agradar, agradiu | 4 | 2 Domna H.&Rofin, Guilhelma&Lanfranc, Lombarda&Bernart |
| cortes, cortesia | 5 | Gormonda, Azalais, Comtessa II, Guilhelma&Lanfranc, Alaisina I.&Carenza |

| | | |
|---|---|---|
| gent parlar | 2 | Bieiris |
| solatz | 3 | Azalais de P., Bieiris, Isabella &Elias |
| | 16 | |

**Qualités intellectuelles ; le savoir et le bon sens**

| | | |
|---|---|---|
| conoissen | 6 | 2 Comtessa I, Comtessa II, 2 Alaisina I.&Carenza, Domna H.&Rofin |
| ensenhamen | 2 | Azalais d'A., Alaisina I.&Carenza |
| membrer | 3 | Castelloza II, 2Comtessa II |
| mesura | 1 | Guilhelma&Lanfranc |
| saber | 2 | Isabella&Elias, Azalais d'A. |
| saessa[961] | 1 | Bieiris |
| sen | 6 | Comtessa II, Guilhelma&Lanfranc, Isabella&Elias, Azalais d'A., 2 Gormonda |
| sciensa | 2 | Alaisina Iselda&Carenza |
| | 23 | |

**Pouvoir et soumission**

| | | |
|---|---|---|
| bailia | 2 | Guilhelma &Lanfranc, Clara |
| coms, comte | 3 | Gormonda |
| emperaire, emperador | 2 | Gormonda |
| poder, poderos, poderatge | 11 | 3 Guilhelma&Lanfranc, Isabella&Elias, 2Gormonda, Castelloza II, Comtessa III, Dieus sal, 2 D & D |
| rei | 2 | Gormonda |
| ric | 2 | Azalais de P.,Castelloza IV |
| ricor | 3 | Azalais de P., Castelloza II, Maria&Gui |
| servir | 6 | Castelloza IV, 4 Guilhelma&Lanfranc, Azalais d'A. |
| senhoratge, senhoria | 3 | Castelloza II, D&D, Gormonda |
| umil, umilitatz | 4 | 2 D&D (1/2 cor), Bieiris, Castelloza I |
| | 38 | |

**Échos de vertus chevaleresques**

Prouesse

| | | |
|---|---|---|
| ardit, ardimen, enardir | 10 | Planh, 2 Garsenda, 4 Guilhelma&Lanfranc, Domna H.&Rofin, Gormonda, Castelloza IV |
| franc, francamen | 7 | Castelloza I, Comtessa II, Planh, 2 D&D, 2 Maria & Gui |
| guerrejaire | 1 | Gormonda |

961 Bec 1995, 73 et Bogin 1980, 132 lisent le mot du vers 23 (manuscrit unique T 208) comme *gaessa*, gaieté, BSW donne *gaussa,* Bruckner, Shepard & White 1995, 32 ; Je suis ici Rieger qui reprend l'émendation de Schulz-Gora, *sa(g)essa*, Rieger 1991, 509.

| | | |
|---|---|---|
| pro, proesa | 11 | 2 Castelloza II Castelloza III, 4 Comtessa I, Comtessa II, D&D, Guilhelma, Isabella&Elias |
| vassalatge | 1 | Castelloza II |
| | 30 | |

Loyalité, sincérité

| | | |
|---|---|---|
| adreig | 1 | Comtessa I |
| verai | 3 | Azalais de P., 2 Comtessa II |
| lejal | 1 | Gormonda |
| | 5 | |

Générosité

| | | |
|---|---|---|
| larc, largamen | 2 | Comtessa I, Guilhelma & Lanfranc (servir) |
| | 2 | |

Autre vocabulaire chevaleresque et féodal

| | | |
|---|---|---|
| caval, cabal | 1 | Guilhelma & Lanfranc |
| gan | 1 | Castelloza II |
| coman | 6 | Azalais, Castelloza II, Alamanda&Giraut, 2 Maria &Gui, Isabella&Elias |
| coven, covinen | 2 | Guihelma&LAnfranc, D&D, |
| de genolhos | 1 | Maria & Gui |
| jurir et plevir | 2 | Castelloza III, Domna H.&Rofin |
| mans jointas | 1 | Maria & Gui |
| om[962] | 2 | Maria & Gui, Azalais d'Altier |
| sagramen | 1 | Domna H.&Rofin |
| | 17 | |

**Valeurs chevaleresques total 54**

## III LES QUALITES ET LES VALEURS AFFECTIVES

**Affliction ; douleur, irritation, mort, tristesse**

| | | |
|---|---|---|
| afan | 1 | Castelloza I |
| destric | 3 | Castelloza I, Alamanda&Giraut, Gormonda |
| dolor, | 12 | Isabella&Elias, Castelloza II, 2 Planh, |
| dol, | | Castelloza II, Clara, Comtessa IV, Planh, Isabella&Elias |
| dolen, | | Domna H.&Rofin, Gormonda, |
| dolha | | Comtessa II |

[962] Au sens de "vostre homme", "homme lige".

| | | |
|---|---|---|
| esmai | 2 | Clara, Planh |
| ira | 7 | 2 Clara, Tibors, 4 Alamanda&Giraut |
| marrir | 3 | Castelloza III, Azalais d'A., Azalais de P. |
| morir, mort | 23 | 4 Gormonda, Castelloza I, 3 Castelloza IV, 6 Planh, 4 D&D, Alamanda&Giraut, Guilhelma &Lanfranc, 3 Azalais d'A. |
| plorir | 3 | Castelloza II, 2 Planh |
| rancur | 1 | Comtessa II |
| sofrir | 3 | Domna H.&Rofin, Castelloza I, Castelloza IV |
| sospir | 5 | Clara, 3 Planh, Bieiris, |
| trist | 1 | Azalais d'A. |
| | 64 | |

**Amour**

| | | |
|---|---|---|
| amar | 23 | 3 Castelloza I, 3 Castelloza II, 2 Castelloza IV, 2 Planh, 3 Comtessa I, Comtessa II, Gormonda, 2 Maria&Gui, Domna H. &Rofin, 5 Azalais d'A. |
| amistat, amistansa | 5 | Azalais d'A., D&D, Alamanda&Giraut, Isabella&Elias, Planh |
| amor | 40 | 3 Azalais de P., Castelloza I, Castelloza II, 2 Castelloza III, 2 Castelloza IV, 2 Clara, Comtessa II, 2 Comtessa III, 2 Planh, 4 D&D, Alaman da&Giraut, 4 Guilhelma&Lanfranc, 2 Lombarda&Bernart, 2 Maria&Gui, 2 Isabella&Elias, 3Domna H.&Rofin, 6 Azalais d'A. |
| - fin | | Planh, Domna H.& Rofin, Bieiris |
| amoros | 3 | D&D, Gui & Maria, Comtessa III(bais) |
| celan | 1 | D&D |
| coratge | 8 | 2 Guilhelma & Lanfranc( 1fin), Gormonda, 2 Castelloza II(ferm), Castelloza III(fin), Comtessa II(fin), D&D(Fin) |
| cor | 32 | Azalais d'A., 3 Clara, Comtessa I, 2 Comtessa II, Comtessa II, 2 Dieus sal, 5 Planh, 3 D&D, Alaisina I.&Carenza, 2 Alamanda&Giraut, 2 Guilhelma&Lanfranc, Lombarda&Arnaut, 2 Maria&Gui, 2 Isabella&Elias, Domna H.Rofin, 3Azalais d'A., |
| desir | 7 | Castelloza IV, 2 Clara, Tibors, Alamanda&Giraut, Domna H. & Rofin, 3 Azalais d'A. |
| enveia | 2 | Castelloza IV, Clara |
| languir | 2 | Azalais d'A., Castelloza IV |
| merce | 11 | Azalais de P., Castelloza I, Castelloza II(mala), Comtessa II, 2 D&D, Lombarda&Bernart, Maria&Gui, Domna H. & Rofin, Azalais d'A., Gormonda |
| talan | 9 | Comtessa III, Tibors, Alamanda&Giraut, 2 Isabella&Elias, Domna H.&Rofin, Azalais d'A., Azalais de P., Bieiris |
| | 143 | |

**Joie ; joie de vivre, joie d'amour, joie de chanter**

| | | |
|---|---|---|
| alegransa, alegrar, alegrier | 7 | Planh, 2 Bieiris, 2 Castelloza I, Comtessa IV Azalais d'A. |
| coinde, coindet | 2 | Domna H.&Rofin, Comtessa I |
| gai | 8 | Azalais (cor gai), Bieiris (gaia cuendansa), Comtessa I, |

| | | |
|---|---|---|
| | | Comtessa II (Chan plus gaiamen), Comtessa IV, 2 Planh (gai vestir), D&D |
| gioi, ioi, joi | 21 | Azalais de P., 3 Comtessa I, Tibors, Dieus sal, Planh, Alamanda&Giraut, Isabella&Elias, 2 Castelloza I, Castelloza II, 2 Castelloza IV, Clara, 3 Bieiris, Comtessa I, 2 ComtessaIV |
| gaug | 2 | Domna H. Azalais d'A. |
| gauzir, | 7 | 5 Castelloza I, Domna H., Guilhelma & Lanfranc |
| jauzir, jauzimen, joven | 5 | Azalais de P., Clara, 2 Comtessa I, Alaisina I.&Carenza |
| | 52 | |

**Vilainie, manque de courtoisie**

| | | |
|---|---|---|
| desavinen | 1 | Comtessa II |
| desonor | 2 | Isabella&Elias, Gormonda |
| desmesura | 1 | Gormonda |
| envilanida | 1 | Azalais de P. |
| envejos | 1 | Dieus sal[963] |
| error | 4 | Gormonda, Clara, Comtessa III, Domna H.&Rofin |
| falhensa, falhimen | 5 | 2 Comtessa I, D&D, Domna H.&Rofin, Comtessa II |
| fol, follia, folatge, folor | 13 | Azalais de P., 2Isabella&Elias, Castelloza III, 2 D&D, 2 Guilhelma&Lanfranc, 5 Gormonda |
| gelos | 1 | Comtessa IV |
| lauzengier | 4 | Isabella&Elias, Clara, 2 Comtessa IV |
| orguoilh | 6 | 4 Comtessa II, 2 D&D |
| salvatge | 5 | Castelloza II, Castelloza III, Comtessa II, D&D, Gormonda |
| vil, envilanid, vilanamen, vilania, vilanatge | 7 | Azalais de P., Castelloza I, D&D, Lombarda&Arnaut, Isabella&Elias, 2 Gormonda |
| vulpillatge | 1 | Garsenda & Gui |
| | 52 | |

**Infidélité**

| | | |
|---|---|---|
| engan, enganad | 3 | Castelloza II, Comtessa II, Gormonda |
| felon, felonia, feunia | 6 | 2 Castelloza II Gormonda, 2 Clara, Guilhelma& Lanfranc |
| trachidor, trahir | 4 | GormondaM, Maria&Gui, Comtessa II, Comtessa III |
| tric | 1 | Castelloza I |
| trichador (cor) | 3 | Azalais de P., Clara, Maria&Gui |
| truan | 6 | 2 Bieiris (1cor), Castelloza II (cor), Comtessa IV, |

[963] Le manuscrit unique porte *enuieos*, qui peut être interprêté soit *envejos*, soit *enuejos*. De toute façon, les deux adjectifs sont fréquemment appliqués au comportement anti-courtois.

| | | |
|---|---|---|
| | | Alamanda&Giraut , Isabella&Elias (cor) |
| fals | 10 | 7 Gormonda, Clara, Comtessa IV, Maria&Gui |
| | 33 | |

| | |
|---|---|
| **Valeurs affectives total** | **344** |

## IV VOCABULAIRE RELIGIEUX

| | | |
|---|---|---|
| angel Michel | 1 | Gormonda |
| Magdalena | 1 | Gormonda |
| Dieu | 18 | 2Azalais d'A., 2Azalais de P., Comtessa I, Comtessa II, 3 Planh, 3 Gormonda, Castelloza IV, Dieus sal, 4 Alamanda&Giraut |
| Jhesus | 1 | Gormonda |
| celestial | 1 | Gormonda |
| crestian | 1 | Gormonda |
| dampnatio | 1 | Gormonda |
| (h)eretges, eretgia | 5 | Gormonda |
| ifern | 1 | Gormonda |
| martire | 1 | Gormonda |
| peccatz | 1 | Gormonda |
| pelegrinatge | 1 | Guilhelma & Lanfranc |
| salvamen, salvatio | 2 | Gormonda |
| sermat | 1 | Gormonda |
| sarrazi | 1 | Gormonda |
| | 33 | |

## V AUTRES

**Nature**

| | | |
|---|---|---|
| aucel(et) | 1 | Azalais de P. |
| flor | 1 | Azalais de P. |
| gel | 1 | Azalais de P. |
| fanha | 1 | Azalais de P. |
| folha | 1 | Azalais de P. |
| neus | 1 | Azalais de P. |
| nivol | 1 | Comtessa IV |
| ram | 1 | Azalais de P. |
| rossinhol | 1 | Azalais de P. |
| solelh | 1 | Comtessa IV |
| | 10 | |

**Temps**

| | | |
|---|---|---|
| an (dos ans) | 1 | Gormonda |
| estiu | 1 | Gormonda |
| ivern | 1 | Gormonda |
| jorn | 9 | Planh, D&D, 2Isabella&Elias, 2Azalais d'A., Gormonda, 2Azalais de P. |
| mai | 1 | Azalais de P. |
| matin | 1 | Isabella&Elias |
| nueit, nueg | 2 | Guilhlema&Lanfranc, Planh |
| ser | 3 | 2Comtessa III, Isabella&Elias |
| temps | 10 | Azalais de P.(freg), Castelloza I, Castelloza III (totz), Planh (nul), D&D (totz), Alamanda & Giraut (totz), Guilhelma&Lanfranc(mal), Isabella&Elias, 2Azalais d'A.(totz, nul) |
| | 29 | |

**Espace**

Toponymes

| | | |
|---|---|---|
| Alamagna | 1 | Lombarda |
| Aurenga | 2 | Azalais de P. |
| Avinho | 1 | Gormonda |
| Bel'Esgar | 1 | Azalais de P. |
| Bretagna | 1 | Lombarda |
| Damiata | 1 | Gormonda |
| Fransa | 2 | Gormonda |
| Gloriet'e-l Caslar | 1 | Azalais de P. |
| Liverna | 1 | Lombarda |
| Lomagna | 1 | Lombarda |
| Lombardia | 1 | Lombarda |
| Narbona | 1 | Azalais de P. |
| Normandia | 1 | Lombarda |
| Pansa[964] | 1 | Gormonda |
| Piteus | 1 | Lombarda |
| Proensa | 1 | Azalais de P. |
| Roma | 18 | Gormonda |
| Toloza, (Tolzans, falses) | 2 | Gormonda |
| Velai | 1 | Azalais de P. |
| | 39 | |

Places et bâtiments

| | | |
|---|---|---|
| abadia | 1 | Isabella&Elias |

[964] *Pansa* fait probablement référence à Montpensier où le roi Louis VIII fut mort pendant la Croisade Albigeoise en 1226, Städtler 1989, p.129.

| | | |
|---|---|---|
| arc | 1 | Azalais de P. |
| alberc | 2 | Guilhelma&Lanfranc |
| castelh | 1 | Gormonda |
| ciutat | 1 | Azalais de P. |
| estatge[965] | 1 | Castelloza II, , Comtessa II, Gormonda |
| forsa | 1 | Gormonda |
| refreitor | 1 | Isabella&Elias |
| | 9 | |

| | |
|---|---|
| **Espace total** | **47** |

| | |
|---|---|
| **TOTAL** | **900** |

[965] *Estatge* dans le sens «longtemps», Castelloza III v. 1 ; *Estatge* dans le sens « état », Gormonda v.70.

**APPENDICE III : ATTRIBUTS ET VALEURS DES VIDAS DES TROBAIRITZ**

## I LES DENOMINATIONS

### La dénomination de la femme

| | | |
|---|---|---|
| comtessa | 2 | Comtessa de Dia, Garsenda&Gui |
| domna | 32 | 2 Azalais de P., 2 Castelloza, Tibors, 11 Clara, 3 Iseut&Almuc, Guilhelma&Lanfranc, Lombarda, 7Maria&Gui, 4Alamanda |
| donzela | 2 | Alamanda |
| na, n' | 10 | Azalais de P., Castelloza, Tibors, 3 Iseut&Almuc, 2Lombarda 2Alamanda |
| | 46 | |

### La dénomination de l'homme

| | | |
|---|---|---|
| amaire (fin) | 1 | Maria&Gui |
| amic | 2 | Lombarda, Maria&Gui |
| amador | 2 | Tibors, Clara |
| bar (gentil) | 1 | Garsenda&Gui |
| cavalier | 6 | Iseut&Almuc, 2 Garsenda&Gui, 3Maria&Gui |
| coms, comte | 4 | Garsenda&Gui, Lombarda, 2Maria&Gui |
| drut | 1 | Garsenda&Gui |
| en, n' | 21 | 2 Azalais de P., Castelloza, Comtessa de Dia, 14 Uc, 2 Iseut&Almuc Alamanda |
| guerrer | 1 | Garsenda&Gui |
| senher | 1 | Garsenda&Gui |
| | 40 | |

## II LES QUALITES ET LES VALEURS SOCIALES

### Vocabulaire du métier

| | | |
|---|---|---|
| cansos | 1 | Maria&Gui |
| sabia/saup (ben) trobar | 4 | Azalais de P., Tibors, Alamanda, Lombarda&Bernart |
| fazia belas coblas | 1 | Lombarda&Bernart |
| fetz de lui (mantas bonas) cansos | 3 | Azalais de P., Castelloza, Comtessa |
| fetz una cobla | 1 | Maria&Gui |
| mandet-le aquestas coblas | 1 | Lombarda&Bernart |
| sabia entendre | 1 | Alamanda |
| tenso | 1 | Maria&Gui |
| | 14 | |

**Famille et lignage**

| | | |
|---|---|---|
| fraire | 3 | Azalais de P., Garsenda&Gui, Lombarda&Bernart |
| molher | 3 | Castelloza, Comtessa de Dia, Garsenda&Gui |
| | 6 | |

**Valeurs esthétiques, apparences**

| | | |
|---|---|---|
| avinen | 3+1 | Clara, Tibors, Lombarda&Bernart + Garsenda&Gui |
| bela | 4 | Castelloza, Clara, Comtessa, Lombarda |
| beutat, (de) | 1 | Alamanda, Clara |
| cor, (bel, plazen, avinen) | 1 | Maria |
| | 10 | |

**Respect**

| | | |
|---|---|---|
| amada | 1 | Tibors |
| amatz | 1 | Garsenda&Gui |
| obedida | 1 | Tibors |
| onor | 1 | Maria&Gui |
| onrada, (fort) | 1 | Tibors |
| pretz (gran volontatz de) | 1 | Clara |
| prezada | 2 | Alamanda, Maria |
| temsuda, (mout) | 1 | Tibors |
| valen | 1 | Tibors |
| valor, (de) | 1 | Alamanda, Clara |
| | 11 | |

**Charme, art de conversation et hospitalité dans la vie sociale ; courtoisie**

| | | |
|---|---|---|
| cortes | 1 | Garsenda&Gui |
| cortesa | 3 | Tibors, Alamanda, Clara |
| domestiguessa | 2 | Clara |
| gentil | 3 | Azalais de P., Castelloza, Lombarda&Bernart |
| solatz | 1 | Maria&Gui |
| | 10 | |

**Qualités morales**

| | | |
|---|---|---|
| bona | 1 | Comtessa de Dia |
| bontatz | 1 | Lombarda&Bernart |
| | 2 | |

**Qualités intellectuelles**

| | | |
|---|---|---|
| ensenhada | 5 | Azalais de P., Castelloza, Tibors, Lombarda&Bernart, Clara |
| letras | 3 | 2 Clara, Alamanda |
| maistra, (fort) | 1 | Tibors |
| savia | 1 | Alamanda |
| sen, (de) | 1 | Alamanda, Maria&Gui |
| | 11 | |

**Pouvoir et soumission**

| | | |
|---|---|---|
| comanda, comandamen | 3 | 2 Maria&Gui, Alamanda |
| senhoria | 3 | 3 Maria&Gui |
| | 6 | |

**Echos de vertus chevaleresques**

Prouesse

| | | |
|---|---|---|
| adrecha | 1 | Clara |
| | 1 | |

Loyalité, sincérité

| | | |
|---|---|---|
| ferm | 1 | Clara |
| leal | 2 | Clara, Maria&Gui |
| | 3 | |

Générosité

| | | |
|---|---|---|
| larc | 1 | Garsenda&Gui |
| | 1 | |

Autre vocabulaire chevaleresque

| | | |
|---|---|---|
| caval | 1 | Guilhelma&Lanfranc |
| gan | 2 | Alamanda |
| | 3 | |

**Valeurs chevaleresques total 8**

## III LES QUALITES ET LES VALEURS AFFECTIVES

**Affliction**

| | | |
|---|---|---|
| desdenh | 1 | Clara |
| dolenta | 1 | Iseut&Almuc |
| dolentz | 2 | Clara, Alamanda |
| dolor | 1 | Maria&Gui |
| irada | 1 | Clara |
| iratz | 1 | Clara |
| trist | 1 | Alamanda |
| tristessa | 2 | Maria&Gui, Alamanda |
| | 10 | |

**Joie**

| | | |
|---|---|---|
| gaia | 1 | Castelloza |
| gai | 1 | Alamanda |
| joios | 1 | Alamanda |
| | 3 | |

**Amour**

| | | |
|---|---|---|
| amar | 3 | Castelloza, Clara, Alamanda |
| amistat | 1 | Clara |
| amor | 8 | Tibors, 3 Clara, Lombarda&Bernart,3Alamanda |
| amorosamen | 1 | Clara |
| enamorada | 1 | Tibors |
| s'enamorar | 2 | Azalais de P., Comtessa de Dia |
| | 16 | |

**Infidélité**

| | | |
|---|---|---|
| enganat | 1 | Clara |
| | 1 | |

**Vilainie, manque de courtoisie**

| | | |
|---|---|---|
| falhimen | 2 | 2 Iseut&Almuc |
| folia, follor | 2 | 2 Maria&Gui |
| | 4 | |

**Valeurs affectives total 34**

IV VOCABULAIRE RELIGIEUX

| | | |
|---|---|---|
| Deus | 1 | Maria&Gui |
| | 1 | |

V AUTRES

Nature

-

**Espace, temps**

Temps

-

Espace

| | | |
|---|---|---|
| encontrada | 3 | Tibors, Azalais de P., Maria&Gui |
| terra | 1 | Lombarda&Bernart |
| | 4 | |

Toponymes

| | | |
|---|---|---|
| Anduze | 1 | Clara |
| Alvernhe | 1 | Castelloza |
| Aragon | 1 | Garsenda&Gui |
| Armanhac | 1 | Lombarda&Bernart |
| Cavalhon | 1 | Garsenda&Gui |
| Gasconha | 1 | Alamanda |
| Lemosin | 1 | Maria&Gui |
| Marcha | 2 | 2 Maria&Gui |
| Montpeslier | 1 | Azalais de P. |
| Proensa | 2 | 2 Garsenda&Gui |
| Tolosa | 2 | 2 Lombarda &Bernart |
| | 14 | |

Places et bâtiments

| | | |
|---|---|---|
| alberc | 1 | Lombarda&Bernart |
| castel | 1 | Tibors |
| | 2 | |

| | |
|---|---|
| **Espace, temps total** | **20** |

| | |
|---|---|
| **TOTAL** | **218** |

## APPENDICE IV

LA POSITION SOCIALE DES TROUBADOURS ET DES *TROBAIRITZ* SELON LES *VIDAS*

TROUBADOURS

**NOBLESSE (TOTAL 48)**
PRINCIÈRE (4) : Guilhem de Peitieus, Dalfi d'Alvernha, Guilhem del Baus, Amfos d'Arago
SEIGNEURIALE (20) : Jaufre Rudel[966], Bertran de Born, Bertran de Born lo Fills, Raimon Jordan, Gui d'Ussel, Rainaut et Jaufre de Pon, Guilhem de Saint Leidier, Garin lo Brun, Pons de Capdoill, Guilhem de Balaun, Gauceran de Saint Leidier, Garin d'Apchier, Raimbaut d'Aurenga, Blacatz, Gui de Cavalho, Bertran del Pojet, Blacasset, Guilhem de Berguedan, Albert Marques
GENTILHOMME (1) : Giraut de Bornelh[967]
CHEVALIER (23, dont 10 dits *paubres cavaliers*) : Raimon de Durfort, Turc Malec, Richart de Berbezilh, Gausbert d'Amiel (*paubre*), Peire de Maensac (*paubre*), Peirol (*paubre*), Giraudo lo Ros (*paubre*), Guilhem Ademar (*paubre*), Raimon de Miraval, Peire de Barjac, Peire Guilhem de Tolosa[968], Raimbaut de Vaqueiras (*paubre*), Guilhem Rainol d'At, Peire Bremon lo Tort (*paubre*), Cadenet (*paubre*), Tomier, Palazi Ricau de Tarascon, Bertran d'Alamano, Guilhem de Montanhagol, Berenguier de Palazol (*paubre*), Guilhem de Cabestanh[969], Sordel (*paubre*)

**BOURGEOISIE (TOTAL 15)**
MARCHAND (8): Sail d'Escola, Elias de Barjols, Uc de Pena, Aimeric de Peguilhan, Folquet de Marselha[970] (*ric d'aver*), Pistoleta,[971] Bartolome Zorzi, Ferrari de Ferrara
ARTISAN ET AUTRE (7) Elias Fonsalda,[972] Elias Cairel,[973] Peire d'Alvernha, Peire Raimon de Tolosa,[974] Peire Vidal,[975] Guilhem de Figueira,[976] Raimon de las Salas

---

966 Jaufre Rudel est le « prince » de Blaye selon la *vida*, mais en réalité le seigneur de Blaye.

967 Selon la *vida* Arnaut Daniel a quatre rôles dans la société troubadouresque: 1) un gentilhomme 2) quelqu'un » qui apprit bien les lettres » donc probablement un clerc 3) » il se fit jongleur » 4) » il prit une façon de composer en rimes précieuses; aussi ses chansons ne sont-elles pas faciles à comprendre ni à apprendre » donc c'est un troubadour du style *trobar ric* (ou *trobar clus*). À cause de ses incertitudes et imprécisions, nous l´avons classé à la noblesse.

968 « *Rendet se a l'ordre de la Spaza* ».

969 Ou *castelan*.

970 Devint évêque.

971 D'abord chanteur d´Arnaut de Marueil, puis devint troubadour et finalement « se fit marchand et devint riche, et cessa d´aller par les cours ».

972 « Fils d´un bourgeois qui s´était fait jongleur et Elias aussi fut jongleur ».

**CLERGIE (TOTAL 10)**
Arnaut de Mareuilh[977], Peire Bossinhac[978], Uc Brunet, Gausbert de Poicibot, Daude de Pradas, Uc de Saint Circ, Aimeric de Belenoi, Peire Rogier, Monge de Montaudon, Peire Cardenal

**PAUBRA GENERACION (TOTAL 4)**
Marcabru, Bernart de Ventadorn, Giraut de Borneilh,[979] Perdigo

**JOGLARS (TOTAL 11)**
Peire de Valera, Gaucelm Faidit, Aimeric de Sarlat, Giraut de Salinhac, Giraut de Calanso, Uc de la Bacalaria, Guilhem Augier Novelle, Guilhem Magret[980], Folquet de Romans, Albertet de Sestaro[981], Peire de la Mula

**INCONNU (TOTAL 2)**
Jordan Bonel, Ademar lo Negre[982]

**AUTRE (TOTAL 1)**
Lanfranc Cigala[983]

TOTAL 91

---

973 Orfèvre et armurier ( ?) (*deseingnaire d´armas*).

974 *Si fo filz d´un borges et fetz se joglar*.

975 Fils d'un pelletier.

976 *Sartor et fils d´un sartor*.

977 Arnaut de Marueilh fut un clerc « de pauvre origine ». Et comme il ne pouvait vivre de son seul savoir, il s´en alla à travers le monde. Il savait bien composer les chansons (*trobar*).

978 Peire de Bossinhac était le clerc et le gentilhomme à la fois.

979 Selon la *vida* Giraut de Borneilh « restait tout l´hiver à l´école et enseignait les lettres, et tout l´été il allait à travers les cours et emmenait avec lui deux chanteurs qui chantaient ses chansons. Il ne voulut jamais prendre femme, et il donnait tout ce qu´il gagnait à ses pauvres parents et à l´église du village ». Alors peut-être était-il un clerc, pourtant nous avons classé ce « homme de basse condition" (*hom de bas afar*) parmi ceux de *paubra generacion*.

980 « Joueur et pilier de tavernes ».

981 « Fils d´un jongleur qui fut troubadour ».

982 La *vida* ne définit ni le métier ni l´origine d´Ademar lo Negre mais elle donne quelques traits sur le groupe sociale qu´il fréquente : » Ce fut un homme courtois… Il fut très honoré parmi la bonne société… et par le comte Raimon de Toulouse, qui lui donna des maisons et des terres… » BS, 432.

983 Selon la *vida* « il fut juge et chevalier, mais il menait la vie d´un juge ».

**TROBAIRITZ**

NOBLESSE : Maria de Ventadorn, Castelloza, Azalais de Porcairagues, Lombarda, Almuc de Castelnau, Iseut de Capio, Comtessa de Dia, Tibors, Clara d'Anduza, Garsenda de Forcalquier, Alamanda, Isabella

TOTAL 12

AUTRES : Pas d'information

**REGIONS :**

**TROUBADOURS**

AQUITAINE : 36
AUVERGNE, VELAY ET VIVARAIS : 12
LANGUEDOC, ALBIGEOIS, GÉVAUDAN : 12
PROVENCE ET VIENNOIS : 22
ROUSSILLON ET CATALOGNE : 4
ITALIE : 6

**TROBAIRITZ** :

AQUITAINE : 1
AUVERGNE, VELAY ET VIVARAIS : 1
LANGUEDOC, ALBIGEOIS, GÉVAUDAN : 4
PROVENCE ET VIENNOIS : 3
ROUSSILLON ET CATALOGNE : 0
ITALIE : 0

GROUPE SOCIAL DES TROUBADOURS PAR LES REGIONS :

AQUITAINE
Princière : 1
Seigneuriale : 7
Gentilhomme : 1
Chevalier : 4 (dont 1 « paubre »)
Clerc : 7
Marchand : 3
Bourgeois : 2
Paubra generacion : 4
Jongleur : 6
Anonyme : 1

AUVERGNE, VELAY ET VIVARAIS
Princière : 1
Seigneuriale : 5
Gentilhomme : -
Chevalier : 2 (dont 2 « paubre »)
Clerc : 3
Marchand : -
Bourgeois : 1
Paubra generacion : -
Jongleur : -
Anonyme : -

LANGUEDOC
Princière : -
Seigneuriale : 1
Gentilhomme : -
Chevalier : 5 (dont 2 « paubre »)
Clerc : -
Marchand : 1
Bourgeois : 3
Paubra generacion : 1
Jongleur : -
Anonyme : 1

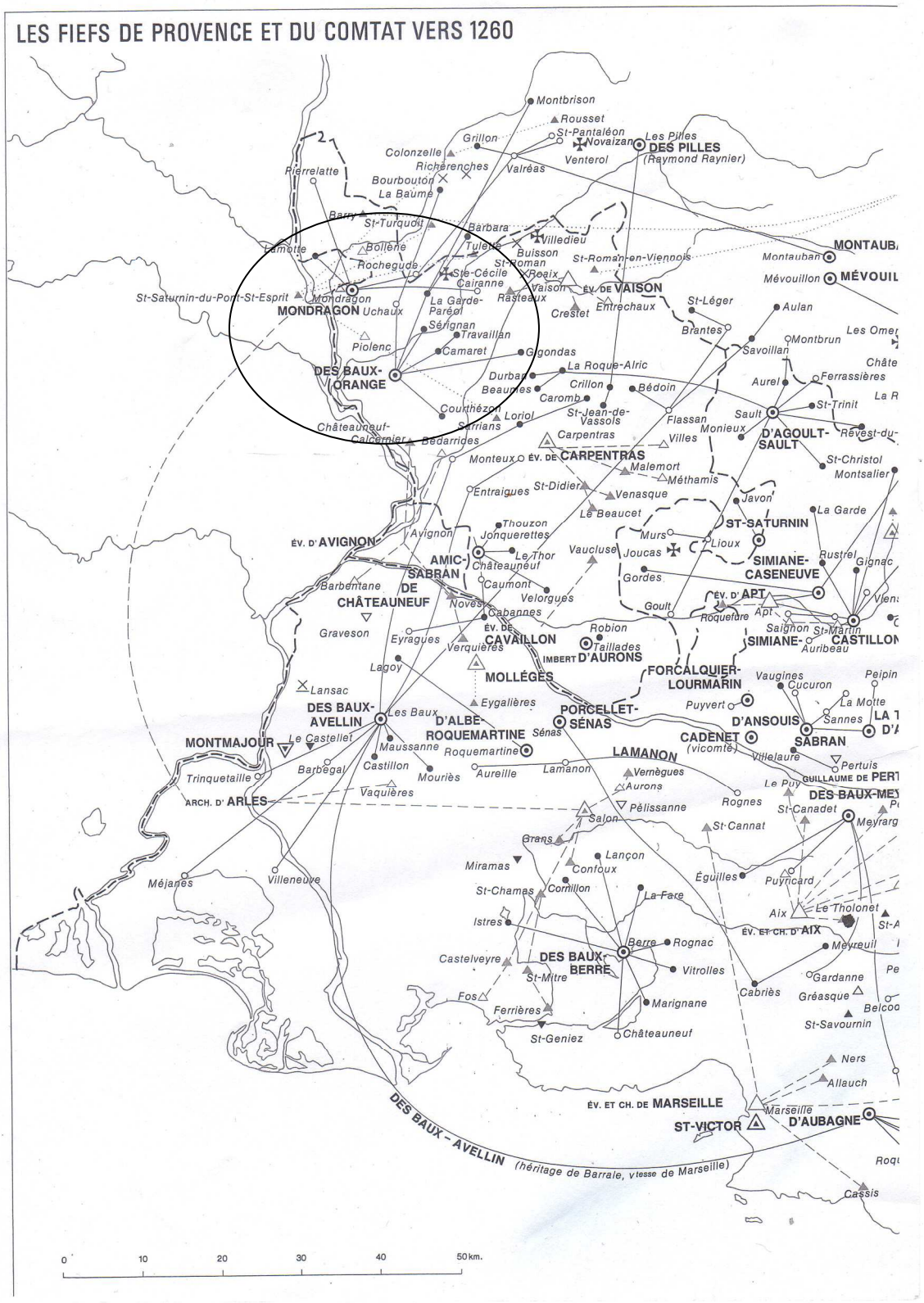
PROVENCE
Princière : 1
Seigneuriale : 5
Gentilhomme : -
Chevalier : 8 (dont 3 « paubre »)
Clerc : -
Marchand : 2
Bourgeois : 1
Paubra generacion : -
Jongleur : 4
Anonyme : -

ROUSSILLON
Princière : 1
Seigneuriale : 1
Gentilhomme : -
Chevalier : 2 (dont 1 « paubre »)
Clerc : -
Marchand : -
Bourgeois : -
Paubra generacion : -

Jongleur : -
Anonyme : -

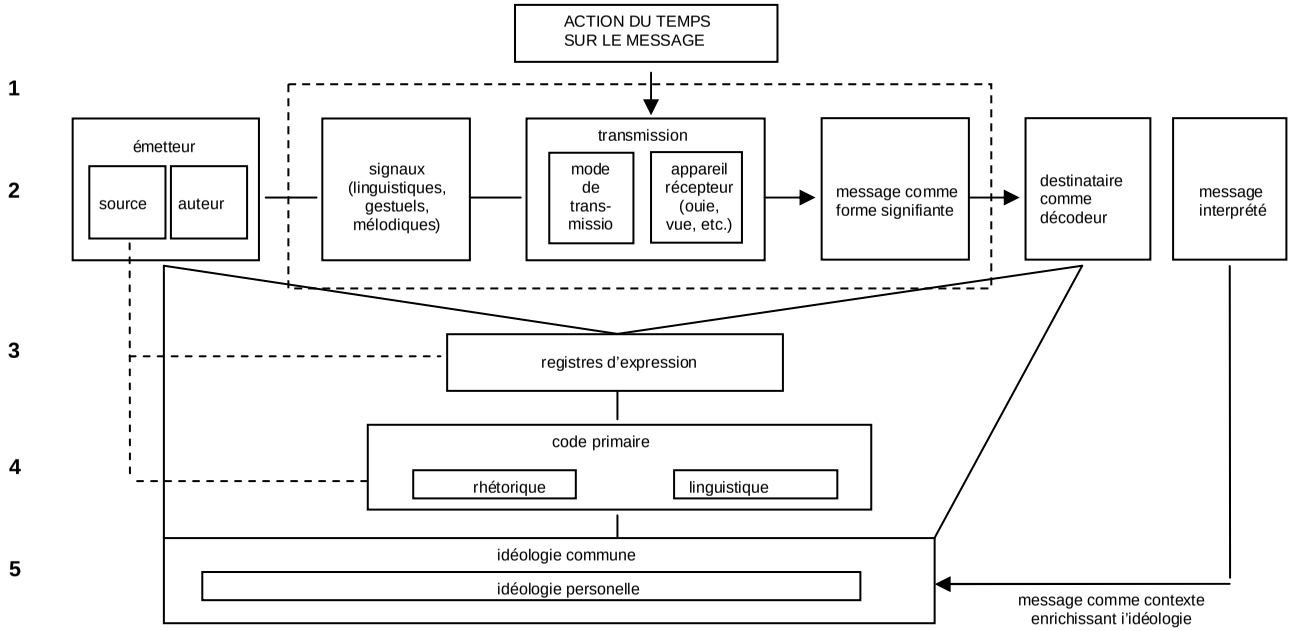
ITALIE
Princière : -
Seigneuriale : 1
Gentilhomme : -
Chevalier : 1 (dont 1 « paubre »)
Clerc : -
Marchand : 2
Bourgeois : -
Paubra generacion : -
Jongleur : 1
Anonyme : -
Autre, juge : 1

## APPENDICE V, LES RELATIONS FEODALES DE LA FAMILLE AURENGA (CARTE)[984]




984 Baratier, Duby & Hildesheimer, Atlas historique : 1969, carte 55 (partielle).

## APPENDICE VI, PROCÈS DE CODIFICATION D'UN MESSAGE POÉTIQUE[985]




985 Ce tableau originairement de Zumthor est inspiré par le schéma du « procès de codification d'un message poétique » fourni par Umberto Eco dans sa *Strattura assente*, Milan 1968, 100–101, et cité dans Zumthor 2000, 39–40.